Nicht für den Austaus

Roman. Philologie

Zur Entwicklungsgeschichte des höfischen Gesellschaftstanzes

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades bei

der Philosophischen Fakultät

der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Breslau

vorgelegt von

Werner Bahr
aus Minden i. Westfalen

Breslau 1941

Buchdruckerei Paul Plischke, Breslau 1

Referent: Professor Dr. Neubert

Korreferent: Dozent Dr. Feldmann

Examen rigorosum: 26. Januar 1940

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

Die Arbeit erscheint gleichzeitig als Heft 20 der Reihe C, Sprache und Kultur der germanischen und romanischen Völker, Verlag Priebatsch, Breslau

Der Flüchtigsten der
Musen, Terpsichore!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549814_0008

Begriff des Gesellschaftstanzes

Die Bezeichnung „Gesellschaftstanz" ist wesentlich jüngeren Datums als die damit bezeichnete Sache.

Wir sprechen heute von Gesellschaftstanz und meinen den Tanz, der gepflegt wird, wenn Menschen sich in dem Rahmen eines Balles, Tanzfestes oder ähnlichem zu einer „Gesellschaft" zusammenfinden. Mit „Gesellschaft" ist in diesem Falle also keine Klasse, eventuell sogar privilegierte Klasse, gemeint, indem man die Ganzheit des Volkes in Volk und Gesellschaft etwa teilt. Es steht einem jeden Volksgenossen frei, ebenso an den Tänzen des städtischen Festsaales teilzunehmen wie auch an den ländlichen[1]) Volksfesttänzen. Die Bezeichnung „Gesellschaft" hat hier den Sinn von „Geselligkeit"[2]). So wollen wir denn auch im Rahmen dieser Arbeit „Gesellschaftstanz" in diesem Sinne fassen und unter höfischem Gesellschaftstanz den Tanz verstehen, der bei den Festen der höfischen Kreise gepflegt wurde, bei der Gesellschafts-Geselligkeit des französischen Adels. Es wird dabei also keine Zweiteilung des Volkes in Volk und Gesellschaft zugrunde gelegt, sondern eine Abgrenzung der zahlreichen Formen, in die das große Gebiet „Tanz" zerfällt, eine Teilung in geselligen Tanz, Ballett usw., wobei der gesellige Tanz mit Bezug auf Spätgotik und Renaissance entsprechend der mittelalterlichen Differenzierung des Volkes in Ständen in den geselligen Tanz eines jeden Standes wiederum zerfällt. Im Rahmen dieser Arbeit soll nun speziell von

[1]) Es wird allerdings praktisch so sein, daß die Menschen, die in ländlichen Bezirken beheimatet sind, vorwiegend die hübschen Volkstanzformen pflegen (oder pflegen sollten!), die in die Umgebung sich harmonisch einfügen, während auf den Bällen in den Städten Tänze von den Städtern getanzt werden, die wir leider „Gesellschaftstänze" zu nennen pflegen. „Leider" deswegen, weil bei dem minder Eingeweihten leicht Vorstellungen von Klassendifferenzierung im Sinne der früheren Zeit durch diese zweideutige Bezeichnung geweckt werden. Frz. „danses du salon, engl. ballroom dances" erscheinen günstigere Ausdrücke, da sie weniger soziologisch belastet sind.

[2]) Die Bezeichnung Geselligkeit stammt aus der Zeit des Zunftwesens, wo die Gesellen der Zünfte ihre Feste als Saalgemeinschaft-Geselligkeit gestalteten.

den geselligen Tänzen eines Standes, des Adels, die Rede sein und dessen Entwicklung gezeigt werden.

Seit wann gibt es höf. Gesellschaftstanz?

Dazu ist als erstes die Beantwortung der Frage notwendig: von wann ab hat der Adelsstand seinen eigenen geselligen Tanz, oder anders formuliert: von wann ab können wir von höfischem Gesellschaftstanz sprechen?

Von der Terminologie her läßt sich diese Frage nicht eindeutig beantworten. Wie eingangs erwähnt, gibt es die Bezeichnung „Gesellschaftstanz" oder eine ähnliche Bezeichnung, die den geselligen Tanz vom Ballett etwa abheben würde, für die Spätgotik noch nicht. Die Tanzhistoriker (wie Arena) der Zeit sprechen nur allgemein von „Tanz" und meinen einmal den Schautanz (Vorstufen des Ballettes), einmal auch den geselligen Tanz. Daß es noch keine unterschiedliche Terminologie für den geselligen Tanz und den Ballettanz gab, ist wenig verwunderlich, denn die beiden Genres überschnitten sich im späten Mittelalter, ja sogar bis ins 16. Jahrhundert hinein[3]).

Gesellschaftstanz-Ballett

Für uns heute differenziert sich der „Gesellschaftstanz"[4]) vom Ballett dadurch, daß er von Liebhabern ausgeführt wird, während der Ballettänzer Berufstänzer ist. Im 15. und 16. Jahrhundert dagegen finden wir auch Frühstufen des Ballettes, getanzte Pantomimen und lebende Bilder, Intermediärbildungen von Gesellschaftstanz, Ballett und Drama, die vom Hof, also Amateuren einstudiert und aufgeführt wurden. Die moderne Abgrenzung nach Amateuren und Berufsausübenden ist also mit Bezug auf das 15. und 16. Jahrhundert für den Gesellschaftstanz nicht anwendbar. Wir können heute den Gesellschaftstanz vom Bühnentanz ferner nach dem Zweck unterscheiden. Während der Gesellschaftstanz dem geselligen Vergnügen der daran Teilnehmenden lediglich dient, bezweckt der Bühnentanz die gesellige Unterhaltung der Zuschauenden. Für uns ist der Unterschied zwischen aktiver und passiver Kulturmenschheit ganz bewußt, für den Men-

---

[3]) Wie Bezeichnungen der Erscheinung oft um Jahrhunderte nachhinken, zeigt besonders deutlich die Bezeichnung: Renaissance. Die Zeit, die wir damit bezeichnen, benötigte den Ausdruck noch nicht. Man sagte damals: à l'antique. Erst das 19. Jahrhdt. führte die Bezeichnung ein, um die Epoche von der vorhergehenden abzuheben. Ebenso können wir retrospektiv von „Gesellschaftstanz" in einer Zeit sprechen, die weder die Bezeichnung hatte, noch die Genres begrifflich klar schied, um die Entwicklung deutlicher zu machen.

[4]) Es werden im weiteren Verlauf der Arbeit der Klarheit halber die einmal üblichen Bezeichnungen verwandt werden, d. h. Gesellschaftstanz, Volkstanz, Ballett usw., wobei unter Gesellschaftstanz der gesellige Tanz des Hofes und unter Volkstanz der gesellige Tanz der vorwiegend bäuerlichen Bezirke zu verstehen ist.

schen des ausgehenden Mittelalters sowie der Renaissance ist dies noch nicht der Fall. Der Gesellschaftstanz diente damals noch nicht ausschließlich dem Vergnügen der aktiv daran Teilnehmenden, sondern um 1500 etwa erfreuten sich die Mehrzahl der Festteilnehmer daran, einem einzelnen, schön tanzenden Paare zuzuschauen. Umgekehrt nahmen Fürsten und Könige bis ins grand siècle hinein sicherlich mehr aus Freude am Mitwirken an den Ballettaufführungen persönlich teil, als aus der Überlegung, Freude und ästhetischen Genuß bei den Zuschauern auszulösen.

Eine klare Scheidung von geselligem Tanz und frühen Ballettformen ist somit nicht möglich und die Frage nach den Anfängen eines eigenen höfischen Gesellschaftstanzstiles von dieser Seite her nicht zu beantworten.

Eine zweite Möglichkeit wäre die Abgrenzung von Gesellschaftstanz und Volkstanz innerhalb des Rahmengebietes: geselliger Tanz.

Gesellschaftstanz und Volkstanz

Ursprünglich gab es nur einen geselligen Tanz. Entsprechend der immer mehr zunehmenden Differenzierung des Volkes, die sich in der Bildung der Stände dokumentiert, nahm der gesellige Tanz verschiedene Gestalt an. Im Mittelalter mit seiner kastenmäßigen sozialen Ordnung und Trennung haben alle Stände, Hof, Patrizier, Bürger, Bauern ihre eigentümlichen Tänze und selbst die Kirche hatte ihre Tänze bis ins 16. Jahrhundert, wie man überhaupt viel tanzte[5]). Schon die Troubadours schneiden das Thema oft an. Simples und Figurées, nationale und regionale Tänze bilden eine bunte Vielheit. Das schlichte Landvolk tanzt seine uralten, unmerklich sich verändernden Reigen nach ebenso alten, von Generation zu Generation überlieferten Chanson-Weisen.

Indessen entwickelt die monarchisch höfische Gesellschaft, die sich in Frankreich nach dem Elend des 100 jährigen Krieges nun gleichzeitig (oder als Folge) mit dem Erstarken des monarchischen Gedankens herausbildet, im Laufe des 15. Jahrhunderts aus ihrem Verkehr heraus ihre ersten, allgemeinen Tanzformen, die vom niedrigen Volk immer mehr abstechen und mit allerlei Absonderlichkeiten behaftet sind, wie sie jedem Erstlingsversuch anzuhaften pflegen. Andere Sitten, andere Le-

---

[5]) Ménil schreibt: „Malgré les terreurs qui l'assaillaient, les fléaux qui le décimaient, ... le moyen âge, époque de souffrances et de craintes effroyables, ne négligea pas la danse; on pourrait même dire qu'elle lui fit mépriser un moment les affres de la peur." (Histoire de la danse. p. 135).

bensgewohnheiten führen zunächst zu Abweichungen in der Ausführung der Tänze. Der Bauer auf dem Anger oder auf der Tenne tanzt, das bedeutet: springt. Der Edelmann in der überengen Tracht der spätgotischen Strumpfhosen und überlangen Schnabelschuhe im höfischen Saale zu Amboise oder Blois an der Seite der Edelfrau im meterlangen Schleppgewand tanzt, das bedeutet: schleift und gleitet.

dancier, baller, caroler + treschier, treper, tumer, espringier, estamp

Auch in der Sprache machte sich diese Differenzierung bemerkbar: „Es standen den lebhaften, gesprungenen oder gehüpften Tänzen, wie sie vornehmlich den Bauern und dem niederen Volk eigneten, die ruhigeren, getretenen oder gegangenen, wesentlich höfischen und den höheren Gesellschaftsschichten angehörenden Schreit- oder Schleiftänze gegenüber. Diese beiden einstmals also sozial differenzierten Obergattungen des mittelalterlichen Tanzes lassen sich nun ihrerseits in je zwei Unterarten, die (Kreis- (=Rund) und Reihentänze scheiden (Kreistanz = Ronde oder Chaîne fermée, Ringelreihen; Reihen-Tanz = chaîne ouverte, vergleichbar unseren Polonaisen oder der provenzalischen Farandole), sodaß man die Gesamtheit der damals üblichen Tänze in 4 Hauptklassen gliedern kann:

1. getretene Reihentänze,
2. getretene Kreistänze,
3. gesprungene Reihentänze,
4. gesprungene Kreistänze."

(cf. Aeppli, p. 34 ff.).

Es gilt nun die 3 hauptsächlichen Wortbezeichnungen: dancier, bal(l)er, caroler innerhalb des Gesellschaftstanzes einzuordnen. „dancier" kam für 1. und 2. in Frage, d. h. ist als eigentlicher terminus technicus der höfischen Tanzmanier aufzufassen. Dies erklärt die weite Verbreitung des Wortes „dancier" auch außerhalb der französischen Sprachgrenze[6]).

Für die alteingesessenen Volkstänze verwandte man die bereits vorhandenen, allgemeineren Ausdrücke für das Tanzen: espring(u)ier, treschier, treper, tumer, estamp, die alle germanischer Herkunft sind, die aber, da der

---

[6]) Aeppli entscheidet sich unter den 6 über die Herkunft von dancier aufgestellten Hypothesen, die entweder lateinische oder germanische Basis annehmen, für die von Kluge, d. h. aus fränk. danea = Tenne (danetsare = tennen und tanzen; cf. Kluge DEW, 9. Aufl., p. 452), obwohl die rekonstruierte Form hinsichtlich des Verbalsuffixes vereinzelt dasteht, könnte sie als lautgerechte Grundlage von afz. dancier (dan(e)tsare) angesehen werden.

damit bezeichnete Gegenstand nicht exportiert wurde, sich auch nicht weiter verbreiteten. (cf. Ed. Wechssler: Kritischer Jahresbericht V. 1897/98.).

Der höfische Gesellschaftstanz dagegen wurde bald auch außerhalb der französischen Grenzen gepflegt, daher wurde auch seine höfische Modewort-Bezeichnung mit exportiert. (England, Deutschland).

Innerhalb des Gesellschaftstanzes siegt im Laufe der Zeit afz. dancier über die älteren Konkurrenzworte bal(l)er und caroler. „Ballare" konnte im Altfranzösischen und Provenzalischen vom Berufs- und Gesellschaftstanz gebraucht werden. Innerhalb des Gesellschaftstanzes scheint es sich besonders gegen dancier abzugrenzen und wird in manchen Fällen noch stärker spezialisiert, im Sinne von mimischen, ballettartigen Einlagen inmitten eines mittelalterlichen Reigens aufzufassen sein. (cf. Aeppli, p. 22.).

Im Laufe des 16. Jahrhunderts fallen diese pantomimischen Einlagen und damit langsam auch das Wort. Es wird zwar im Sinne von „tanzen"[7]) auch noch bis ins 17. Jahrhundert gebraucht (Rabelais: Pantagruel; La Fontaine, fabl. IX, 3.); es dürfte dies aber ein Neu-Import des Wortes unter dem Einfluß der italienischen Renaissance sein, wenn auch Stimmen die Möglichkeit einer kontinuierlichen Überlieferung befürworteten. (cf. Klemperer: Germ. roman. Monatsschrift VI, p. 664—677).

Das 2. Konkurrenzwort war „caroler". Es ist griechischer Herkunft: „Le mot le plus intéressant est caroler qui remonte avec son substantif carole au grec χορανλεῖν proprement „accompagner de la flûte une danse en rond, mais qui a pris en France le sens spécial de danser en rond en s'accompagnant de chansons". (Gaston Paris: Journal des Savants, 1892, p. 408/9 über Jeanroy's Origines de la poésie lyrique en France). „Caroler" bezeichnete (in nach-galloromanischer Zeit) somit enger umgrenzend die sogenannten Kreistänze der Gesellschaft, die Reigen in Kreisform, zu denen die Tanzenden selbst sangen. Im ausgehenden Mittelalter wurden diese Tanzformen nun immer mehr durch die Einzelpaar-Tänze und Gruppenpaar-Tänze der höfischen bzw. städtischen Gesellschaft verdrängt.

„Caroler" und die Volkstanzbezeichnungen wie „treschier, tumer, treper und espringier" sind aus der Schriftsprache verschwunden. „Bal(l)er" ist noch rudimentär in „ballant"

[7]) Kommt aber nur als Bezeichnung für den ländlichen Tanz in Frage, bei dem das pantomimische Element von jeher mehr zu Hause war als bei der Geselligkeit des Hofes.

als Verbaladjektiv erhalten. Gesiegt hat „danser", das als Wort fränkischen Ursprunges angesehen werden kann, als Lehnwort über Nordfrankreich eindrang, französisiert wurde und dann sogar als französisches Fremd- oder Lehnwort zur Ritterzeit nach Deutschland zurückkam.

Zusammenfassend: dem höfischen „dancier" bzw. „bal(l)er"[8]) und „caroler" stehen die fünf Volkstanzbezeichnungen „treper, tumer, espringier, treschier und estamp" gegenüber, wobei wir es für uns buchen können, daß sowohl das sieghafte „dancier" als auch die fünf Volkstanzbezeichnungen germanischer (bzw. fränkischer) Herkunft sind.

So finden wir zu Beginn des 15. Jahrhunderts gesprungene und getretene Tänze nebeneinander, die einen vorwiegend beim ländlichen Volk, die anderen in der höfischen Gesellschaft. Wurden die Grenzen kastenmäßig auch sehr genau eingehalten, so sind sie doch tanzmäßig gesehen verschwommen. Im geschrittenen Tanz, der Basse danse (= Tieftanz, wie man es allgemein nach den Tanzschritten erklärt, die mit Parkettfühlung ausgeführt wurden. Über zweite Möglichkeit der Deutung vgl. Abschnitt „haulte-basse" S. 26), der langsam „der" Tanz der Geselligkeit des Hofes wurde, finden sich gehüpfte und gesprungene Saltarello-Schritte untermischt[8]), die eigentlich ihrem Wesen nach in den Tanz des einfachen Volkes gehören. Die Unterscheidung: getretener Tanz = höf. Gesellschaftstanz und gesprungener Tanz = geselliger Tanz des ländlichen Volkes ist daher noch nicht eindeutig und genügt nicht, um einen Zeitpunkt festzulegen für das klarbewußte Werden der neuen Gattung: höfischer Gesellschaftstanz.

Als eindeutiges Kriterium für den höfischen Gesellschaftstanz eignet sich nun gut das Auftreten des Tanzlehrers.

Tanzlehrer

Sicherlich ist der Tanzlehrer nicht der Erfinder des Gesellschaftstanzes als Gattung, noch irgendeines einzelnen Gesellschaftstanzes. Kein einziger Tanz, der von einem Tanzlehrer erdacht wurde, hat sich als lebenskräftig erwiesen. Pécour hat sicher ebensowenig das Menuett aus dem Boden gestampft wie man einen Erfinder der Pavane oder Gaillarde nennen könnte. Die Tänze kommen und gehen wie Volksliedweisen. Sie sind organische Bildungen einer Gesellschaftsgruppe, eines Teiles des Volkes, das diese lebendige Plastik nicht aus Willkür,

[8]) Oder als Nachtanz, vgl. S. 26, Abschnitt: Vortanz—Nachtanz.

sondern aus dem Wunsch nach Verfeinerung und Rhythmisierung seiner geselligen Formen sich schafft, pflegt und nach einiger Zeit zugunsten einer neuen, zeitgemäßeren, auch wieder fallen läßt. Das Verdienst des Tanzlehrers ist es aber, entscheidend auf das bewußte Werden des höfischen Gesellschaftstanzes eingewirkt zu haben[9]). Der Tanzlehrer schuf den theoretischen Unterbau, auf dem sich das weitverzweigte Kunstwerk des höfischen Gesellschaftstanzes erst aufbauen konnte.

In Norditalien bildet sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts ein selbständiger Tanzlehrerstand heraus.

Im Gegensatz zu den früheren Berufstänzern, wandernden Mimen, „varende liute, gerende diet," die nach dem Sachsenspiegel und Schwabenspiegel nicht als „ehrlich" galten (R. Sonner), haben diese Tanzlehrer jetzt eine angesehene Stellung[10]).

Tanztheorie

Der Herausbildung des Tanzlehrerstandes parallel läuft die Entwicklung der Tanztheorie: 1416 erscheint das erste italienische Manuskript „Guglielmo Ebreo de Pesaro: „praticha seu arte tripudii vulghare opusculum"."

Als zweites ital. Tanzbuch haben wir das „Libro dell'arte del danzare" des Antonio Cornazano (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts).

1581 erscheint „Il Ballarino" des Italieners Fabritio Caroso da Sermoneta in 2. Auflage.

Auf französischem Boden finden wir das „Manuscrit dit des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne", das wahrscheinlich aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt, wie der Herausgeber sprachentwicklungsgeschichtlich nachweist (cf. E. Closson: Introduction. Hersg. 1912).

1536 erscheint das Buch des Antoine de Arena in Avignon: „Antonius de Arena Provencalis de bragardissima villa de Soleriis ad suos compagnones."

Schließlich veröffentlicht 1588 ein galanter Abbé in Lengres, Thoinot Arbeau, seine „Orchésographie".

---

[9]) Der Tanz des einfachen Volkes wuchs wild weiter ohne theoretische Unterlage. Folkloristik und Volkstanzchoreographen sind erst eine Erscheinung der allerletzten Zeit, die auch eher Vergangenes festhalten als Neues gestalten.

[10]) Bemerkenswert ist, daß viele darunter Juden gewesen sind, man denke etwa an Guglielmo Ebreo und Ambrosio in Urbino. Es scheint hier eine Tradition vorzuliegen die sich bis ins 17. Jahrhundert verfolgen läßt. Benserade.

In England erscheint zur Zeit Heinrichs VIII. „The manner of Dauncynge after the vse of fraunce and other places translated out of frenche in englysshe" des Robert Coplande, 1521.

So gibt es Tanzlehrer und Tanzlehren nebst Schritttabulaturen ab Mitte des 15. Jahrhunderts. Die Zeit ist vorüber, in der ein jeder aus angeborener Anmut tanzte und die ungeschriebenen Tanzregeln sich vom Zuschauen aneignete[11]).

Bei Nicole de la Chesnaye: La nef de santé (vor 1477) heißt es noch: „L'instrument sonne et les trois hommes mainent les trois femmes et dancerent telle dance quil leur plaira. (Die Deutung, daß es sich um beliebige, nach derselben Melodie getanzte Tänze handelt, scheint die wahrscheinlichere.)

„Les rondes enfantines et naives du moyen âge vont, à présent, (Ausgang des Mittelalters!) se transformer en une chorégraphie plus savante. (Ménil, p. 151).

Gesellschaftstanz und Volkstanz in der weiteren Entwicklung

Der höfische Gesellschaftstanz ist geboren und der gesellige Tanz hat sich endgültig in bäuerlichen Volkstanz und höfischen Gesellschaftstanz gegabelt. Sie beeinflussen sich zwar gegenseitig auch weiterhin und die Grenzen sind fließend, aber sie haben beide grundsätzlich verschiedene Stile. Der gesellige Tanz der höfischen Kreise bekommt sogar Ende des 15. Jahrhunderts bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts einen neuen Zweckinhalt. Im spätgotischen Zeitalter der Basse danse und in der Vorrenaissancezeit der Pavane (Vorrenaissance bis ca. 1530 gerechnet) tritt das gesellige Moment im Sinne des Heiteren in den Hintergrund und der festlich-repräsentative Zweck dieser glanzvollen Paradetänze steht im Vordergrund. Es entspricht dem Stil der Höfe (in Frankreich besonders Burgund und Isle de France Monarchie), dem einzeln sich präsentierenden, schön tanzenden Paare den Vorzug zu geben. Basse danse und Pavane wurden meist als Einzelpaartanz getanzt, d. h. von lediglich einem Paar, das dann manchmal von anderen Paaren abgelöst wurde, die vorher zugeschaut hatten.

Wenn man die Entwicklung des höfischen Gesellschaftstanzes überblickt von seinen Anfängen in der Spätgotik über die französische Renaissance bis in die französische Klassik, so lassen sich nicht nur Reste seiner

[11]) Die ital. Tanzlehrer sind ausgesprochen höfisch gebunden. Arbeau dagegen ist bürgerlich. Von früheren frz. Tanzlehrern wissen wir nichts Genaueres, obwohl es sicher welche gab. Arbeau erwähnt wiederholt seinen „maitre de Poictou d'aultrefois.

Volkstanzherkunft nachweisen, sondern man beobachtet auch, daß später immer wieder direkte Einwirkungen und Anregungen vom Tanz des Volkes auf den Tanz der höheren Schichten stattfand[12]). Die bunte Vielfältigkeit der Tänze blieb erhalten, soweit der ländliche Volkstanz in Betracht kommt, der im Heimatbezirk mit seiner mehr konservativen Lebensstimmung blieb.

Die Tänze der Bürger und des Hofes dagegen unterlagen immer mehr einem Zug zur Einheitlichkeit. Sowie sich Sitte und Mode über die Landesgrenzen hinaus anglichen, wurden auch die Gesellschaftstänze der verschiedenen Länder ähnlicher bei gleichzeitiger Verringerung ihrer Zahl.

Man kann beobachten, wie der Gesellschaftstanz sich von der anfänglichen Urwüchsigkeit immer mehr entfernt, wie die Gesellschaftstänzer dann sich den theoretisch-konstruierten Neuschöpfungen, Decoupierungen, Figurationen der Tanzmeister nicht fügen und so von Zeit zu Zeit ein Verlangen nach ungebundenen und rhythmisch stark betonten Bewegungen aufkommt. Das hat dann zur Folge, daß die bereits zu konventionell und unnatürlich gewordenen Tanzformen außer Mode kommen[13]).

Wenn Volkstanz und Gesellschaftstanz so gegabelt nebeneinander fortbestehen, so ließe sich vielleicht noch mehr sagen: Es ist nicht nur ein Nebeneinander, sondern künstlerisch genommen ein Übereinander.

Salon-Gesellschaftstanz

Es verhält sich wie mit der Liedmelodie. Auch sie kommt vom Volke, von den Wiesen, aus den Hütten.. Aber das Kunstlied ist dennoch nicht einfach aus ihr herausgewachsen, sondern die Kultur, die verfeinerte Lebensart, war eines Tages reif für das Kunstlied und die Arie, und da schöpfte sie die Anregung wie auch das Material aus dem Volke. Das Lied wäre niemals durch das Volk allein zum heutigen Kunstwerk geworden, ohne die großen Musikerpersönlichkeiten, die vorwiegend an den Salon gebunden waren.

Ähnlich verhält es sich mit dem Gesellschaftstanz. Seine Entwicklungsgeschichte ist eine organische Folge von Adoptionen, die der Salon unter den Volkstänzen macht. Aber aller Impuls, alle dynamische Gestaltungskraft geht vom Salon aus, der seinerseits wieder durch die veränderte Stellung der Frau in der Gesellschaft sich bildete. Das Werden des Gesellschaftstanzes läuft der Herausbildung des Salons parallel. In der 1. Hälfte des

[12]) z. B. Branles, Volte, Bourrée, Rigaudon etc.
[13]) Vgl. Abschnitt: Geselligere Tanzformen, S. 89.

15. Jahrhunderts mußte Frankreich noch die Wunden des hundertjährigen Blutvergießens heilen; die Isle de France-Monarchie mußte noch um ihre Existenz kämpfen, und der Hof hatte keine Muße, die schönen Künste zu pflegen[14]). Man bedenke etwa, wie unfruchtbar das 15. Jahrhundert literarisch war. Aber die Monarchie siegt und mit ihr die Frau. Wie in der Malerei die Madonna von dem goldgrundigen Byzantinerthron in die Realistik der Renaissance eingeht, so erhebt sich die Herzensdame des mittelalterlichen Ritters von ihrem dekorativen aber doch isolierten Thron und nimmt in der Gesellschaft der Herren Platz[15]). Daraus ergab sich für den gesellschaftlichen Verkehr ein völlig neuer Rhythmus. Aus der Minne wird Erotik, aus der schmachtenden, ritterlichen Verehrung höfische Galanterie.

„On sait que le fut Anne de Bretagne, qui, la première, établit à la cour de France une sorte de vie commune, où les dames et les seigneurs se rencontraient constamment et entretenaient des rapports journaliers de politesse élégante et d'honnête galanterie." (Lacroix: Einleitung).

Brantôme schreibt über die zweite Gemahlin Ludwigs XII.: (Discours premier)

„Ce fut la première, qui commença à dresser la cour des Dames que nous avons vue depuis elle jusques à cette heure: car elle avoit une très-grande suitte, et de dames et de filles, et n'en refusa jamais aucunes . . . sa Cour estoit une fort belle escole pour les Dames. . ." weshalb sie Jean Marot auch „La soustenance aux demoiselles" nennt. „La présence de tant de belles personnes à la cour de France en changea l'aspect et les moeurs: on y dansa plus en vingt ans qu'on n'avait fait depuis le commencement de la monarchie". (Lacroix)[16]). Die Linie der Frauen, die zur Verfeinerung der gesellschaftlichen Formen beitrugen, geht von Anne de Bretagne zur

---

[14]) England streckte immer wieder seine Hand nach Frankreich aus. Calais, ja zeitweilig Paris waren englisch. Daneben lief der Kampf gegen das reiche Burgund, das recht lukrativ mit Flandern liiert war.

[15]) In der Provence, mit ihrer frühen Kulturhöhe im 12. Jhdt. finden sich erste Ansätze hierzu. Man denke an die Fürstinnen, die auf die nordfrz. Kultur (Chr. v. Troyes) anregend wirkten.

[16]) Natürlich tanzte man noch nicht so unentwegt wie hundert Jahre später unter Heinrich III. und IV. Ein großer Teil des Kalenders war durch kirchliche Festtage, Vigilien etc. ausgefüllt, obwohl Annas Geistliche schon Höflinge waren und daher von gewisser Nachsicht. Ob die Königin selbst mittanzte, ist ungewiß, da sie einen zu kurzen Fuß hatte.

Schwester des eigentlichen ersten großen Renaissance-Fürsten, Margarete von Navarra, über Katharina von Medici, Margarete von Valois, Diana von Poitiers zu Mme. de Retz, Mme. de Lignerolles, Maria von Medici und endet im 16. Jahrhundert im Salon der Tochter Philipp Desportes.

Es erscheint vielleicht verfrüht, schon im 16. Jahrhundert von Salons zu sprechen. Aber I. Huizinga spricht sogar schon von einem literarischen Salon im frühen 15. Jahrhundert: „Aber er (= Bouciçaut, Gründer des Ordens: de l'écu verd) konnte nicht mit dem Herzog von Burgund wetteifern, und sein Orden wurde sofort von dem großartig angelegten Cour d'amours in den Schatten gestellt, der am 14. Februar 1401 im Hotel d'Artois zu Paris gegründet wurde. Es war ein glänzend zurechtgemachter literarischer Salon. ‚Philipp der Kühne, Herzog von Burgund, hatte mit Ludwig von Bourbon zusammen den König ersucht, den Liebeshof zu gründen „pour passer partie du tempz plus gracieusement et affin de trouver esveil de nouvelle joye." Dieser späte Liebeshof oder frühe Salon bestand 15 Jahre lang und war in seiner pompösen Art echt burgundisch, indem man für eine zierliche Belustigung eine so ernste Form wählte (cf. Huizinga, p. 162/163: „Herbst des Mittelalters").

In der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts aber finden sich zwei Ansätze von Salonbildungen, denen man eine gewisse Bedeutung als Frühstufe des eigentlichen Salon-Jahrhunderts, des 17. Jahrhunderts, nicht absprechen kann. Gemeint ist die unter Karl IX. bestehende Académie de poésie et de musique[17]), die als Académie du Palais dank der Initiative de Pibracs unter Heinrich III. wieder auflebte. Ihr gehörten auch Damen aus dem Kreise der Katharina von Medici an, wie etwa Mme. Retz und Mme. de Lignerolles. Man hatte hier schon bewußt das Ziel der späteren Salons: den Geschmack zu bilden (cf. Du Bled, La société française p. 51 ff.).

Zusammenfassung

Aus dem bisher Ausgeführten ergibt sich, daß der höfische Gesellschaftstanz Kulturmaterial ist und nicht Rohmaterial. Eine Arbeit über den höfischen Gesellschaftstanz kann daher wohl Roheiten ursprünglicher Art — wie die Vorstufen des geselligen Tanzes der höfischen Zeit vor dem Auftreten der Tanzlehrer — beiseite lassen, kann aber Geschmacksentgleisungen degenerierter Art — wie die Volte — nicht übergehen.

---

[17]) Vgl. Augé-Chiquet: Baïf.

Höf. Gesellschaftstanz definiert sich somit dahin: es ist der von Liebhabern zu geselligem Anlaß (mehr oder weniger „gesellig", je nach Zeitgeschmack) ausgeführte Tanz bei Hofe, der sich durch einen planmäßigen und vom Tanzmeister gelehrten Aufbau auszeichnet und infolge der sich daraus ergebenden Technik einer kunstvollen Ausführung bedarf.

Der höf. Gesellschaftstanz stellt dar: die verdichtete Form der Gesellschaftskunst; seine pas und Figuren sind die Bewegungsrhythmen der sich allmählich prägenden Verkehrsformen, Rhythmen, deren Stil besonder für die Zeit der Spätgotik und Renaissance Frankreichs aufgezeigt werden soll.

Die Anfänge der Entwicklung des Gesellschaftstanzes

Wenn wir den höf. Gesellschaftstanz so festlegen mit dem Auftreten des Tanzlehrers, so fällt sein Beginn in die 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts und die ersten Stadien seiner Entwicklung in eine Zeit des Zerfalls (gotisch-mittelalt. Welt) und des beginnenden politischen und kulturellen Aufstiegs (frz. Renaissance). Das frz. 16. Jahrhundert ist für den Gesellschaftstanz die Zeit der Disziplinierung, die ihm die führende Rolle im 17. Jahrhundert einbringen sollte, wie die französische Renaissance literarisch eine Epoche des „Sturm und Dranges" ist, an deren Anfang noch die Spuren mittelalterlicher Rhétoriqueurs (Pierre Fabri, Lemaire des Belges) und geistliche Dramen (Actes des Apôtres etc.) stehen, und an deren Ausgang schon die preziös anmutenden Verse Philipp Desportes (1556—1606) aufklingen und der erste Klassiker, Malherbe, (1551—1628) die raison und Disziplin des folgenden Jahrhunderts predigt. Die Absetzung der Renaissance ihrer vorhergehenden Epoche gegenüber ist weder auf dem Gebiet der Literatur noch auf dem des Tanzes ein abruptes Abbrechen, sondern ein weicher Übergang. Das 16. Jahrhundert trägt bis in seine Mitte mittelalterliche Züge, man denke nur an den mittelalterlich ritterlichen Turniertod Heinrichs II., 1559, und auch bis zu Heinrich III. liebt man noch turnierähnliche, wenn auch weniger gefährliche Unterhaltungen, die carroussels.

Symbolik in Ballett und Gesellschaftstanz

Der Ballettanz bekam sozusagen als Patengeschenk das Motiv der schönen Lüge mit, während der Gesellschaftstanz aus dem geselligen Verkehr, aus dem Zusammensein an sich keimt. Es soll hier ununtersucht bleiben, ob dem Tanz, der bei geselligem Anlaß gepflegt wurde vor dem Zeitpunkt, den wir laut Definition für das Aufkommen des höf. Gesellschaftstanzes festlegten, auch schon ein pantomimisches Element beigemischt war. Im

wesentlichen waren die Tanzformen der Zeit vor dem Aufkommen des Tanzlehrerstandes Reigen, während der Gesellschaftstanz bald Paartanzformen, sei es Einzelpaartanz, Gruppenpaartanz oder schließlich Massenpaartanz, zeigt. Der Reigen war in erster Linie lustvoll-geselliges Spiel, der Paartanz dagegen ist sinnbildlich; der Reigen war schlechthin, der Tanz der Paare stellt dar[18]).

Sicherlich ist die Verstellung beim Ballett auf der Bühne differenzierter. Aber auch der Gesellschaftstanz ist anmutige Verstellung und Selbstschauspielkunst. Mit Leichtigkeit kann daher auch das pantomimische Element, das den Gesellschaftstänzen des ausgehenden Mittelalters bis in die Renaissance anhaftet (Solotouren der Gaillarde, Sprödenszenen in der Courante), auf die Bühne, in das Ballett eingehen.

Das 16. Jahrhundert trennte noch nicht Gesellschaftstanz und Ballett, Bühne und Parkett. Erst im grand siècle entwickelt sich das Ballett auf der Bühne als ein ungemein beachtetes und verklärtes Spiegelbild jener stilisierten, schönen und verschönten Gemeinschaft edel bewegter Menschen auf dem Parkett. Bühne und Leben, Ballett und Gesellschaft stehen im 17. Jahrhundert im Wettstreit und die Bühne wird zu einer Art Erziehungsstätte des besseren Salons. Am Ende des 17. Jahrhunderts schaffen Benserade und Lully die moderne Ballettform und trennen endgültig die beiden Genres: Gesellschaftstanz und Ballet. Das 16. Jahrhundert dagegen bildet eine Zwischenstufe zwischen den italienischen Festen der Medicihöfe und der reinlich-abgeklärten Bewegungskultur des siècle de Louis XIV.

Pavane und Gaillarde wurden nicht durch die Bühne dem französischen Publikum nahegebracht, gingen aber, als ihre Modezeit vorüber war, in den Ballettbestand ein. (Umgekehrt hat das Menuett, die Apotheose des Beugeschrittes, den Geschmack des Publikums von der Bühne herab gebildet.) Aber auch schon als Gesellschaftstanz haftete Pavane und Gaillarde das an, was wir bei allen Gesellschafts-Paartänzen finden: Erotik.

Im Anfang war der Tanz Dienst an den Göttern, eine heilige, weihevolle Handlung, wobei die Geschlechter getrennt waren.

---

[18]) Allerdings sind beide Formen nie ganz rein getrennt: Schon im Mittelalter überdecken sie einander, indem der Reigen dramatische, sinnbildlich darstellende Bestandteile aufnahm und der Paartanz bisweilen von reigenhaften Zwischenstücken durchsetzt ward. (cf. Sachs, Weltgeschichte des Tanzes, p. 185.)

„Also vor der Bundeslade tanzte weiland
König David.
Tanzen war ein Gottesdienst, war ein
Beten mit den Beinen."

(Czerwinski).

Die Vereinigung beider Geschlechter beim Tanz gehört erst dem Mittelalter an, welches an die Stelle der religiösen Bedeutung des Tanzes ein anderen Prinzip, die Liebe, setzte. (Czerwinski).

Es fehlt bei keinem Gesellschaftstanz das Moment der Erotik, mag es auch sicher oft sehr sublimiert und durch andere Akzente überdeckt sein[19]).

Kraft der Cortezia wird aus dem rohen Liebesbegehren und dem animalischen Werben die stilisierte Verehrung; die schließliche Vereinigung wird im zarten, dezenten Händefassen, im rhythmischen Gleichschritt angedeutet. Das Gleichmaß der Bewegungen wird ein Sinnbild der Liebe. Wenn man im Gesellschaftstanz sich selbst tanzt, tanzt man seine zartesten, rhythmischen Regungen, seine stilisiertesten Emotionen und Geständnisse, man stellt mit den Mitteln des eigenen Körpers die eigene Seele dar. (Während der Ballettänzer die Seele eines anderen darzustellen sucht.) Der Gesellschaftstänzer tanzt die unwirkliche, sehnsüchtig herbeigewünschte Wahrhaftigkeit gesellschaftlicher Ideale, nichts als schönen, stumm-beredten Verkehr: Mais principalement tous les doctes tiennent que la dance est vne espece de Rhetorique muette, par laquelle l'orateur peult par ses mouuements, sans parler un seul mot, se faire entendre et persuader aux spectateurs, (wie man Wert darauf legte, den interessierten Zuschauer zu beeindrucken! Dies zeigt klar den Unterschied des Verhältnisses von nichttanzenden Zuschauern zum Tanzenden einst und jetzt) quil est gaillard digne d'estre loué, aymé et chery. N'est-ce pas a vostre aduis vne oraison qu'il faict pour soy-mesme, par ses pieds propres, en gendre demonstratifs? Ne dit-il pas tacitement à sa maistresse aymés-moy, desirés-moy? cholère, pitié, commisération, hayne, amour, alles kann man tanzen (Arbeau p. 5.)[20]).

---

[19]) Die Verhältnisse des modernen, rein sportlich zu fassenden Gesellschaftsanzes bleiben dabei ausgenommen!

[20]) In der preziösen Sprache des 17. Jahrhunderts redete man von „tracer des chiffres d'amour", Liebesrunen mit den Füßen zeichnen, wenn man tanzen meinte. Wer das Symbolische des Menuetts nicht empfindet, der macht seine Pas und Figuren, aber er tanzt es nicht, sagt Pécours.

Als Ergänzung zu der Definition auf Seite 11 läßt sich hinzufügen: höf. Gesellschaftstanz ist Selbstschauspielkunst, in der ein wesentliches Moment des geselligen Verkehrs, die Erotik, stilisiert zur Darstellung kommt (vgl. Abschnitt: Die Basse danse stellt dar. S. 33).

Musik und Tanz

Die in der heutigen Kulturwelt gesonderten Begriffe Musik und Tanz stellen ursprünglich mit der dritten rhythmischen Kunst, der Dichtung, eine Einheit dar, die bei verschiedenen Naturvölkern noch so eng ist, daß sie keinen unterschiedlichen Terminus gebrauchen[21]).

Im französischen Mittelalter wurde zu jeder Chanson, Virelais, Estampie oder Rondeau gesungen und getanzt[22]).

Der Volkstanz hat diese Einheit bis heute bewahrt: Auf den Far-Oer-Inseln wurde bis ins 19. Jahrhundert hinein zu den Heldenliedern gesungen und getanzt.

Der höfische Tanz stößt — parallel zu seiner Entfremdung vom Volkstanz — außer dem Pantomimischen auch den Gesang mehr und mehr ab. Aber noch Diana von Poitiers tanzte auf Hofbällen, indem sie dazu „De Profundis" sang, wie es Marot für sie gesetzt hatte (cf. C. Sachs, O. Bie). Der Fortfall des Singens beim Gesellschaftstanz dürfte zeitlich etwa zusammenfallen mit dem Abkommen des Brauches, Volksliedweisen als instrumentale Tanzmusikbegleitung zu verwenden und dem Aufkommen der von vornherein für die Gesellschaftstanzbegleitung komponierten Weisen.

Man hat die Theorie aufgestellt(Karl Bücher: Arbeit und Rhythmus), daß die Ursache dieses ursprünglichen Zusammenhanges von Musik, Tanz und Dichtung der Rhythmus der primitiven menschlichen Arbeit sei. Dieser Rhythmus entspricht dem Aufbau des menschlichen Organismus. Die Gesamtheit der rhythmischen Betätigungen der Menschen, die in unserer Kulturwelt jede für sich ihr Dasein haben und scheinbar eigenen Gesetzen folgen, stellt sich uns, je weiter wir zurückgehen, um so mehr als Einheit dar, die auf der festen Grundlage der anatomischen und physiologischen Verhältnisse unseres Kör-

---

[21]) Auch wir heute sprechen gelegentlich von „Musik der Sprache, sprechender Musik, beschwingter Sprache, schwingenden Tönen, etc.", d. h. Begriffe aus dem Bereich der Musik werden mit solchen aus dem der Rhetorik verknüpft.

[22]) Mhd. Substantiv „leich" zeigt noch einen Rest dieses organischen Gleichsinnes. Zuerst verstand man darunter einen von Gesang begleiteten Reigen und erst später eine Gedichtgattung, die aus dem Text dieser Tanzmelodie sich herauskristallisierte. Desgl. bedeutet auch got. „laikan" tanzen, springen und musizieren. (R. Sonner: Musik und Tanz. Leipzig 1930.)

pers beruht. (Bücher, p. 355). Herztakt und Gang zeigen diesen gleichmäßigen Takt. Die primitive, mit naturgegebenen Mitteln vollzogene Arbeit gestaltet sich zu einem rhythmischen Bewegungsablauf, da durch die Verregelmäßigung, physische und psychische Kraft gespart und die Arbeit leichter und angenehmer wird. Durch die Arbeitsbewegungen ist das wichtigste Element der Musik und des Tanzes, das rhythmische, gegeben. Aus den rhythmischen Arbeitsbewegungen des Körpers entsteht der Tanz. „Es gibt (in früheren Entwicklungsstadien) nur eine Art der menschlichen Tätigkeit, welche Arbeit, Spiel und Kunst in sich verschmilzt" (Bücher, p. 413). Das gemeinsame Band ist der Rhythmus. So entspräche ferner dem Rhythmus des menschlichen Körpers, d. h. der geordneten Wiederholung der Bewegung in ihrem zeitlichen Ablauf (sei es als Arbeit, Arbeitstanz oder Tanz, der die Arbeit mimt), in der Musik die regelmäßige Wiederholung eines oder mehrerer, akzentuierter Anschläge. Bei Voretzsch (Altfrz. Literatur, p. 60) heißt es: „Die Lieder mit ihrem Rhythmus begleiten zunächst gemeinsam ausgeführte Bewegungen, teils als Arbeitslieder, teils als Tanzlieder. Diese Gattungen führen in die Anfänge menschlicher Poesie, sie leiten sich nicht aus der Kunstpoesie her, sondern gehen ihr voran. Die Kunstpoesie baut sich auf der älteren Volkspoesie auf, soweit sie nicht auf Nachahmung fremder Literaturen beruht."

Zusammenfassung: Die Rhythmisierung der menschlichen Arbeit aus Zweckmäßigkeit führte zu den drei rhythmischen Künsten: Musik, Tanz und Dichtung. Die Einheit dieser drei ist im Volkstanz am längsten erhalten, während der höfische Gesellschaftstanz im 16. Jahrhundert Gesang und Dichtung abtut und erst im 20. Jahrhundert feiert die alte rhythmische Dreiheit eine Art Auferstehung, wenn in modernen Tanzkapellen wieder der Text gesungen wird, ja sogar gelegentlich die Tanzenden den Kehrreim mitsingen (z. B. im Lambeth Walk).

Tanzmusik

Da das Wesen des Tanzes in rhythmischer Bewegung besteht, ließe sich denken, daß lediglich die Wiedergabe eines bestimmten Rhythmus zu einer Begleitung genügen würde, oder genauer gesagt, man könnte sich Tanz vorstellen, der nach einem irgendwie sinnenfällig gebotenen Rhythmus ausgeführt wird. Daß man das Ohr als Mittlerglied zwischen Rhythmusgeber und menschlichem Organismus genommen hat, ist zumindest nicht notwendig. Man könnte sich etwa auch das Auge als Organ vorstellen, das an den Körper den Rhythmus weitergibt, indem Tanzbewegungen nach rhythmisch verlaufenden

Lichteffekten — etwa hell und dunkel im Rhythmus abwechselnd — ausgeführt werden.

Tatsächlich hat nun aber das Ohr über die anderen Sinnesorgane gesiegt.

Man könnte sich auch vorstellen, daß lediglich die Wiedergabe eines bestimmten Rhythmus als rhythmische Tanzunterlage genügt (wie man etwa bei manchen modernen Balletts und rhythmischer Gymnastik sich auf das Becken oder Gong als Rhythmuskünder beschränkt). Sobald aber Ansprüche an das Phänomen des Klanges an sich gestellt werden, genügt die Wiedergabe des rhythmischen Skelettes nicht mehr. Zum Rhythmus gesellt sich das Melos und der Zusammenklang. Als erstes ergibt sich die Vokalmusik, da sie die menschlich nächstliegendste ist. Dann genügt der Gesang nicht mehr und die Begleitung der Instrumente bereichert das Klangbild. Sobald dann differenzierte Bedürfnisse auftauchen, die Ansprüche stellen an Dauer, Stärke und Nüancen der Klangfarbe, verschiebt sich der Schwerpunkt von der vokalischen zur instrumentalen Musik.

Gesang-, Instrumentalbegleitung

Zum mittelalterlichen Reigen mit seinen für alle Tanzteilnehmer gleichen Schritten (und einem Vortänzer, der das Ganze leitet) singen alle mit, Tanzende und Zuschauende oder auch nur die Zuschauenden. Man kann wohl annehmen, daß an den Rhythmus dabei nicht allzuhohe Anforderungen gestellt wurden. Refraingesang ist an und für sich stets verschwommener in bezug auf die klare Takteinhaltung. (Man denke an die moderne Tanzmusik vergleichsweise, wo Refraingesang für das weniger geschulte Ohr stets Schwierigkeiten bietet in bezug auf das rhythmische Im-Takt-Tanzen).

Wenn man mit Aeppli (p. 35) als nächste Entwicklungsstufe des geselligen Tanzes eine Teilung in reigenartige Kreistänze und reigenartige Reihentänze vornehmen will, so ließe sich vom Sprachgebrauch her vielleicht ein einschränkender Schluß auf die Begleitmusik tun, indem die älteren Kreistänze (caroles) allem Anschein nach stets von gesungenen Liedern, die Reihentänze dagegen sehr oft von Instrumentalmusik begleitet waren. Dies erklärt dann auch, warum wir das Substantiv für den Reihentanz „danse" im altfrz. nie im Sinne von Tanzlied finden (etwa: chanter une danse), wogegen carole (= reigenartiger Kreistanz) fast ebenso häufig für den Begleitgesang wie für den Tanz selber verwendet wurde[23]).

[23]) Auch in bildlichen Darstellungen der Zeit werden instrumentalbegleitende Musiker dargestellt. Z. B.: A Dance in a Garden, 15. Jahr-

Aber nicht nur die höfische carole, auch die bäuerliche Tresque, ein gesprungener Reihentanz, wird uns meist als von Spielleuten begleitet dargestellt, seltener von Chansonweise.

Demnach wäre Instrumentalmusik-Begleitung kein alleiniges Charakteristikum einiger Vorläufer des höf. Gesellschaftstanzes, also nicht sozial differenzierbar, sondern je nach der Art ob Kreis oder Reihe getanzt wurde, verwandt worden, am Königshof ebenso wie am Bauernhof.

Tanzmusik des ausgehenden Mittelalters

Jedenfalls brauchte man zum Paartanz des späten Mittelalters, wobei es der Konzentration auf die schwierigen Tanzschrittfolgen, Gebärden, Gesten und Beobachtung des richtigen Tanzrhythmus bedurfte, die instrumentale Begleitmusik. Aber die Instrumente sollten nur die Stimmen der einstigen Sänger ersetzen. Das alte Tanzlied blieb zunächst erhalten, es wurde teilweise Kehrreim) immer noch mitgesungen. Man spielte (unschöpferisch wie das ganze 15. Jahrhundert in der Isle de France war) anspruchslos die früher schon praktizierten Chansonweisen[24]). Der Rhythmus der frühen instrumentalen Begleitmusik dürfte noch wenig prägnant gewesen sein. Man bedenke die oft reichlich vagen Angaben der Notation[25]). Erst allmählich bekam man das

---

hundert, British Museum (reproduziert in: The Bookman, Christmas 1932), wo es sich offenbar um einen reigenartigen Reihentanz handelt.

[24]) Man zehrte von burgundischen Meistern. Die burgundische Musikkultur des 15. s. war bemerkenswert hoch: Binchois, Dufay etc.

Die Praxis der mittelalterlichen Instrumentalmusik ist sonst nicht unbedeutend gewesen. In Klöstern (St.Gallen etwa) lehren Geistliche alle Arten Instrumente zu spielen den Söhnen der Adligen. Deutsche, englische, italienische Literaturdenkmäler erwähnen diese Kunst. (Chaucer: Canterbury Tales, Limburger Chronik, Chronica des Fra Salimbene). Der Franzose Guirat de Calanson (gest. 1211) fordert Instrumentalkenntnisse bei guten Jongleuren. Die entwickelte Terminologie legt davon Zeugnis ab, daß diese Kunst nicht primitiv war. Um 1400 schreibt Johannes de Groccheo sein Traktat über die Instrumentenkunst mit ihren Formen ductia und stantipes und der Vielle als Instrument für gebildete Laien. Rambaut de Vaqueiras (1180—1207) Estampida: Kalenda maja Ni fuelhs de faya" zeigt streng periodischen Aufbau nebst Wiederholung kurzer Motive.

Aus dem 14. Jahrhundert besitzen wir 2 Tanznotensammlungen (A) Paris, Bibl. Nat. f. fr. 844, B) London, British Mus. Add 29—987). Tonzerlegung, Kolorierung, Tonumschreibung bilden hier die künstlerischen Stilmittel, wobei die abwechselnden Quart + Quint-Intervalle auffallend sind, die charakteristisch für diese Periode sind.

(Vgl. Joh. Wolf: Die Tänze des Mittelalters. Archiv für Musikwissenschaft 1, 1918/19. Wolf gibt leider keine Parallelen zwischen Instrumentalmusik und Tanzform.)

[25]) Während die Griechen Tempo- und dynamische Unterschiede nicht gekannt zu haben scheinen, bestand der wesentliche Fortschritt der Neumen, welche seit Gregor d. Gr. (590—604) zur Aufzeichnung

Gefühl für die Wichtigkeit des Rhythmus. Die ersten Tanzlehrer haben scheinbar Mühe gehabt mit ihren Schülern. Der alte Ebreo nennt als Kardinalregel das Beachten der misura, das Takthalten. Als letzte nach Gedächtnis, Raumrechnung, Verzierungskunst erst die Körperhaltung, das movimento corporeo. Wie grundsätzlich sich der Akzent verschoben hat, sieht man, wenn man zum Vergleich den modernen Gesellschaftstanz und seine Unterrichtslehre heranzieht. Der moderne Tanzpädagoge geht von der Körperhaltung und Bewegung aus, indem im Oberkörper alle Bewegungen ansetzen, aus denen sich dann erst die Schrittbewegungen der Füße ergeben. Erst nachdem der Schüler seinen Körper zu beherrschen weiß, spricht der gute Tanzlehrer vom Takt und Takthalten, von der misura des alten Ebreo.

Die Entwicklung des Verhältnisses von Tanz und instrumentaler Begleitmusik zeigt sich besonders gut an dem Beispiel der Basse danse. Die Basse danse läßt sich in Frankreich unter diesem Namen nicht vor der Regierungszeit Philipps des Guten belegen (1419—1467). Aus dieser Zeit stammt „La Nef de Santé" des Nicole de la

---

der christlichen Gesänge in Anwendung kamen, darin, daß die Neumen das Steigen und Fallen der Tonfiguren versinnlichten, das Mangelhafte aber darin, daß sie erstens nicht bestimmte Töne angaben und zweitens, daß sie bezüglich der Tondauer dem Sänger kaum einen notdürftigen Anhalt boten. Neben dieser Choralmusik (musica plana) begann sich Anfang des 13. Jahrhdts. die Mensuralmusik (musica mensuralis) zu entwickeln, deren Töne, je nach den vorgeschriebenen Takt- und Tempuszeichen, bestimmter gemessene Zeitdauer haben. Das Tempo wurde dabei nach Ziffern in der Weise unserer Taktvorzeichnung aber nach überaus verwickelten Regeln bezeichnet. Mit dem Durchdringen der mensurierten Musik waren zwar die Fundamente des modernen Notensystems gegeben; es bedurfte freilich noch eines bedeutenden Abklärungsprozesses, bevor die Takteinteilung und Temponotierung ihre heutige Bestimmtheit und Übersichtlichkeit bekam. Schon die Tempo-Basis war unexakt. Man nahm als Maß der Zeiteinheit den Tactus in einer als feststehend angenommenen Zeitdauer, den Integer valor notarum, nach welchem das Vielerlei heterogenster Ton-bewegungen geregelt wurde. Wie durch Voranstellung verschiedener Schlüssel ein und derselbe Gesang auf verschiedene Tonstufen zu versetzen war, so ließ er sich auch durch Voranstellung unterschiedlicher Takt- und Moduszeichen in ganz verschiedene Zeitmaße und Taktnoten übertragen.

Man kann der Musik diese Nachlässigkeit Tempo- und Rhythmusfragen gegenüber nicht zum Vorwurf machen, war doch diese Musik nicht von vornherein zur Begleitung der unbedingter an Tempo und Rhythmus gebundenen Tänze gedacht, sondern die erblühende Tanzkunst bediente sich aus Mangel an Passenderem zunächst der vorgefundenen Musik. Für die mittelalterliche Choralmusik mochte der Grad an Rhythmuspräzision in der Notation vollauf genügt haben.

Es wäre denkbar, daß die Entwicklung der gesamten Notation zur heutigen klar umrissenen Weise andere, langsamere Wege gegangen wäre, wenn nicht durch den Tanz, speziell den geselligen Tanz auf dem

Chesnaye (höchstwahrscheinlich vor 1477), wo zum ersten Male von der Basse danse gesprochen wird. Dieses Gedicht gibt uns Aufschluß über die musikalische Aufführungspraxis im 15. Jahrhundert. Es heißt da:

„Sus sus sonnez une chancon
Si verrez quelque saul gaillart
Tantost monstreray la façon
De dancer sur le nouvel art.

Est a noter que sur leschaffault ou en quelque lieu plus hault seront les instrumens de diverses façons pour en iouer et diversiffier quant temps sera. Et sur ce present passaige pourront iouer une basse dance assez briefve."

Man kann hieraus ersehen, daß eine an sich schon bestehende Liedweise, eine Chanson, ohne weiteres zu Tänzen als Begleitmusik gespielt werden konnte.

Wandteppiche, die diese literarische Quelle noch ergänzen (reproduziert bei Jubinal: Les anciennes tapisseries, 1838, Paris) zeigen, welche Instrumente zur Tanzbegleitung dienten: Schalmeien, Busine und schon das später so charakteristische Instrument der Renaissance, die Laute.

Basse danse-Weise < Volkslied

Der Forschung ist es gelungen, eine Anzahl von Basses danses einer burgundischen Handschrift (le manuscrit des Basses dances dit de Margarete d'Autriche) mit bereits vorher vorhanden gewesenen Liedweisen zu identifizieren (cf. Hertzmann: Studien zur Basse danse im 15. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft. Band 11, p. 406). Es ist erwiesen, daß diese für die burgundische Fürstin (wahrscheinlich Marie de Bourgogne, Gemahlin Maximilians von Österreich) aufgezeichneten Tanzweisen nicht frei für den Gesellschaftstanz erfundene Melodien, sondern bereits vorhandene Cantus firmi sind, Liedweisen, die dem Tanz nur angepaßt wurden[26]). Es ist ein höchst merkwürdiges Phänomen, daß es sich bei diesen höfischen Basses danses—Instrumental-Begleitungen um volktstümliche Cantus firmi handelt.

Wenn auch die aufgezeichneten Basses danses-Melodien des burgundischen Manuskriptes (heute in der Brüsseler Bibliothek) und auch die bei Antonio Cornazano im Libro dell'arte del danzare, 1455, aufnotierten nur einstimmig sind, so dürften sie doch in Wirklichkeit

---

Parkett die Notwendigkeit einer Klarstellung des rhythmischen Momentes sowie der Tempi akut geworden wäre.

So war schon in der 2. Hälfte des 17. Jahrhdts. das ganze Mensuralwesen so gut wie antiquiert, und das einfachere, natürlichere Taktwesen, wie es heute besteht, kam zur Herrschaft.

[26]) Dasselbe bei Arena, 1536, vgl. Anmerkung 44 S. 35 unten.

mehrstimmig im Gebrauch gewesen sein, indem die fehlenden Stimmen hinzuimprovisiert wurden. (Der Wortgebrauch bei Cornazano: „Seghino tenori da Basse danze" deutet schon auf Mehrstimmigkeit in der Ausführung hin). Der Musik und dem Gesellschaftstanz des 15. Jahrhunderts ist noch der improvisatorische Charakter zu eigen; auch noch bei Attaingnant, 1530, wird man keineswegs von streng durchgeführter Mehrstimmigkeit sprechen dürfen. Je nach den momentanen Wünschen des Tonsetzers, voller klingende Akorde zu erzeugen, sind bruchstückweise Tongänge oder auch nur einzelne Fülltöne einer weiteren Stimme sporadisch eingefügt. Man hat in solchen Fällen bisweilen fast das wechselnde Notenbild eines mal 2-, mal 3- oder 4-stimmigen Klaviersatzes, und die Melodiefäden laufen mit gelegentlichen Unterbrechungen vom oberen zum unteren Liniensystem. Dies Improvisieren ist eine Kunst, die dem Gesellschaftstanz, nachdem er seine Anfangsstadien im 16. Jahrhundert überwunden hat, im 17. Jahrhundert durch den Einfluß der Tanzakademien (gegründet 1661/62) verloren ging, während in der Musik die Konzertkadenz noch heute einen letzten Rest dieser alten Praxis repräsentiert.

Tanzmusik im 16. Jahrhundert

Während die Basses danses-Weisen des 15. Jahrhunderts noch keine selbständige musikalische Form darstellten, sondern ihre Melodien jenen kunstlosen Volksliedweisen entnahmen, (aus denen sich ja auch das Kunstlied entwickelte), so bilden sich die Tanzweisen in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts zu typischen Musikformen heraus. Die zum Teil mehrstimmigen Basses danses des 16. Jahrhunderts wie auch die Pavanen zeigen eigene kunstvoll gebaute Formen —, obwohl sie auch auf Chansonweisen des Volkes zurückgehen (vgl. S. 22, Abschnitt: Kunstliedform). Im Zeitalter der Renaissance liebt man — wie in der Architektur — Verzierungen. Man diminuiert die alten Volksliedweisen oder komponiert sie mehrstimmig. Während im ausgehenden Mittelalter Musik und Tanzschritt homogen waren (d. h. auf jeden Taktteil ein „Pas"), ist dies im 16. Jahrhundert nicht mehr der Fall. Die Musik war jetzt oft schnell, der Tanz dagegen langsam, so daß einer tänzerischen Bewegung eine große Anzahl Noten entsprach (cf. Closson, p. 24—25). An das rhythmische Gehör des Tänzers wurden hierdurch auch größere Ansprüche gestellt[27]).

[27]) Es wäre nicht ausgeschlossen, daß das Tempo der Tanzmusik den Geschmack für das Tempo der Tänze beeinflußte. Während die Musik schon Anfang des 16. Jahrhunderts schneller wurde, begann man erst in der 2. Hälfte des Jahrhunderts schnellere Tempi für die Tänze zu bevorzugen.

Im 15. Jahrhundert fällt die relative Kürze der Melodien auf im Vergleich zur großen Fülle von Tanzschritten und Kombinationen. Man wiederholte 12 mal dieselbe Weise, wobei eine jede aus 2 Teilen bestand, die sich nur im Anfang und Ende voneinander unterschieden, so daß das anspruchslose Tanzpublikum 24 mal dasselbe hörte. Es war ein monotones Wiederholen ohne Modulation, wie es noch bei den Kinderreigen unserer Tage zu beobachten ist[28]). Die Renaissance mit ihrem machtvollen Streben nach Formschönheit, nach Kunst schlechthin, wiederholt die Chansonmelodie stückweise, wodurch die von Arbeau geforderte forme regulière der Basse danse sich ergibt[29]), eine gleichsam bereinigte Form (geschult an der italienischen Renaissancekunst des Niederländers Orlando di Lassos, Susatos etc.), die sich auch schon bei Pierre Attaingnant, dem ersten großen Musikverleger der französischen Renaissance, in seinen Tabulaturdrucken, 1530, findet.

Ein Hauptbestandteil der Tabulaturausgabe bildet die Sammlung von französischen Chansons. Daß die Chansons des Volkes bei Attaingnant eine hervorragende Rolle spielen, zeigen auch die weiteren, aus seiner Offizin stammenden Drucke. Die enge Beziehung von Tanzmusik und Liedmusik im 16. Jahrhundert ist noch ganz unverkennbar, wenn man die Drucke Attaignants betrachtet, wo gleichsam Chansons und Tänze in einem Atemzug aufgeführt werden: „Six Gaillardes et six Pauanes avec treze chansons musicales a quatre parties'. (Das Exemplar befindet sich in der Münchener Staatsbibliothek). In den Livres de danceries finden sich Chansonanfänge in Erinnerung gebracht bei Pavanen, Gaillarden, Branles und Basses danses, kurz, bei allen in den Tabulaturen sich findenden Tänzen[30]).

Kunstliedform — Suite

Das 16. Jahrhundert bringt eine strengere rhythmische Gliederung der einst freien Chansonmelodie. (Es ist eine genaue Entsprechung zu Literatur, Architektur, Garten-

[28]) Dufay's Kirchenmusik, der dazu Chansonmelodien verwandte, ist hoch entwickelt dagegen.

[29]) Vgl. S. 22, Abschnitt: Kunstliedform.

[30]) Henry Expert und Bernoulli nehmen an, daß einige der in den Livres de danceries (um 1530) abgedruckten Branles reine Originalkompositionen spezieller Tanzmusik seien. Es wäre somit erwiesen, daß die französische Renaissance schon vor der Jahrhundertmitte den mittelalterlichen Brauch der Chansonverwendung zu instrumentaler Tanzbegleitung überwand. Allerdings nimmt man an, daß die gleichen Branles auch als Kammermusik vorgetragen wurden, d. h. statt der Kombination Flöte und Tanzende dann Flöte und Streichinstrumente, wobei die Flöte, speziell die deutsche Flöte, teils Ergänzung teils Ersatz der ehemaligen Singstimmen war.

bau, Festgestaltung, Umgangsformen, wo sich überall das gleiche Streben nach Disziplinierung zeigt (vgl. Teil 2 S. 83 ff.). Man schematisiert (z. B. Jean d'Estrée) den Rhythmus und liebt Periodik, woraus sich die Form des dreiteiligen Kunstliedes ergibt. Der Künstler des 16. Jahrhunderts komponiert 16 Takte, die er wiederholt, woraus sich 32 Takte für den Anfang ergeben. Für den Mittelteil nimmt er wiederum 16 Takte und für den dritten Teil nochmals soviele Takte, welche letzteren auch wiederholt werden. Mithin zählte man im ganzen 32 + 16 + 32 = 80 Takte, aus denen das gewöhnliche Kunstlied wie das regelmäßige Tanzlied bestand (Liedform). Überstieg die Chanson die 80 Takte oder hatte sie weniger, so sprach man von unregelmäßiger Basse danse.

Bei Arbeau (p. 24 v.) ist eine Chanson regulière aufgezeichnet:

Commencement: Seize mesures, répétées.
Mediation: Seize mesures
la fin: Seize mesures, répétées.

Da bei Arbeau auch eine 80 taktige Basse danse als unregelmäßig bezeichnet wird, muß wohl auch eine Unterscheidung von den Tanzschritten her gewesen sein, indem die Schrittfolgen bei der irregulären Musik auch irregulär waren (cf. Czerwinski: Brevier der Tanzkunst, p. 123 ff.)[31]).

Die Beeinflussung vom Volkslied auf das instrumentale Tanzlied ist im 16. Jahrhundert aber gegenseitig, indem gesungene Chansons Tanznamen erhalten. Pavane d'Espagne, Volte des Provences sind nicht nur Tanzbezeichnungen, sondern auch Chansonnamen.

Die im Mittelalter bewußt gepflegte Folge von Vor- und Nachtanz (vgl. Abschnitt: Vortanz—Nachtanz, S. 26) kam langsam im späten Renaissancejahrhundert aus der Mode, indem die einzelnen Tänze — in der Tanzpraxis, nicht in der Musik — selbständiger wurden[32]). Ihre Begleitmusik, also die von der Chanson des einfachen Volkes her in die Kunstliedform ausgebaute Tanzweise, wurde in der Kunstmusik weitergepflegt und zur Suite ausgeformt. Die ersten Ansätze einer zyklischen Form auf dem Gebiet der reinen Kunstmusik finden sich in Italien. Verschiedene Tänze, die in Takt und Tempo

---

[31]) Arbeau ist gegen die forme irregulière, die seinem Renaissanceauge wohl zu frei und regellos erschien.

[32]) Musikalisch betrachtet blieb bei Pavane und Gaillarde der Vor- und Nachtanzcharakter weiterhin gewahrt. Die Tanzpraxis und die Musikform müssen hier streng unterschieden werden.

kontrastieren, wurden aneinandergereiht und nur die gleichbleibende Tonart bildete das äußerliche Bindeglied. In Frankreich schloß man etwa Pavane und Gaillarde mit Allemande und Courante zu einer viersätzigen Suite zusammen. Seit wann diese Folge aufhört, Gebrauchsmusik d. h. Tanzbegleitung zu sein, um nur noch reine Kunstmusik zu sein, dürfte kaum durch ein präzises Datum festlegbar sein. Wie bei jeder Evolution hat wohl der neue Zweckinhalt den alten allmählich verdrängt.

Tanzliedertexte

Wir sahen: auch die Tanzweisen zu den höfischen Gesellschaftstänzen bis in die Zeit der Hochrenaissance hinein, sind ihrer Herkunft nach zum großen Teil zumindest Lieder des einfachen Volkes; dies erklärt die Diskrepanz, die zwischen den überaus steifen, betont vornehmen und honneten Tanzformen, vor allem der Basse danse und Pavane bestand und den dazugehörigen oft wenig dezenten Texten. Neben der mittelalterlichen „Ehrbarkeitsfassade" die Sinnlichkeit (französischer Lyriker der Zeit schreiben heute Blasons morgen Psalmenübertragungen!). Es ist erstaunlich, daß man die Disharmonie noch garnicht empfand, die zwischen den feierlichen Pavanenschritten und den Pavanentexten besteht. (Auch wenn das Singen der Texte beim Tanzen langsam abkam, so waren sie doch allgemein bekannt. Arbeau gibt einen Pavanentext vollständig „parce qu'il vous pourra prendre quelque iour enuie de chanter la chanson entiere, la voicy par escript" (p. 32 verso), woraus man die Praxis des Textsingens schließen kann.) Es fehlt der französischen Renaissance eigentlich bis zu ihrem Ende, der gute, ausgewogene Geschmack.

Die Texte der Tänze der ersten Hälfte des Jahrhunderts sind geschmacklich wie künstlerisch ebenso mittelmäßig wie die in der zweiten Jahrhunderthälfte üblichen Galanterien in Quatrain-form, die sich bei manchen Gesellschaftsspielen eingestreut finden (vgl. Teil 2 S. 91).

Der Text einer Arbeauschen Pavane mutet schon leicht preziös an:

Belle qui tiens ma vie
Captive dans tes yeulx
Qui m'as l'ame rauie
D'un soubz-riz gracieux
Vienstost me secourir
Ou me fauldra mourir.

Pourquoi fuis-tu, mignarde
Si ie suis pres de toy
Quand tes yeulx ie regarde
Ie me perds dedans moy
Car tes perfections
Changent mes actions.

Tes beautez et ta grace
Et tes divins propos
Ont echauffe la glace
Qui me geloit les os
Et ont remply mon coeur
D'une amoureuse ardeur.
. . . . .

Plustost on verra l'onde
Contre mont reculer,
Et plustost l'oeil du monde
Cessera du brusler,
Que l'amour qui m'epoinct
Decroisse d'un seul poinct.

Approche donc ma belle
Approche toy mon bien
Ne me sois plus rebelle
Puisque mon coeur est tien,
Pour mon mal appaiser
Donne moy un baiser.

Oder aber man tanzte nach Psalmen. Zum Ärger der Theologen sang man bei Hofe die von Marot gereimten Psalmen Davids. Die Lieblingsvolte Diana von Poitiers ging auf den Text: De Profundis[33]) (C. Sachs).

Es könnte dieses Heranziehen geistlicher Texte eine Reaktion auf die qualitativ schlechter gewordenen Texte der Tanzlieder sein. Die bürgerlichen Zeitgenossen schimpfen über die „schändlichen und schandbaren Hurenlieder, so darein gesungen, damit man das weiblich Geschlecht zur Geilheit reizet". (R. Sonner.)

In der Zeit bald nach 1500 (vielleicht mit unter dem Einfluß der frz. Vorreformation eines Briçonnet von Meaux und Lefèvre d'Étaples?) setzt allgemein (auch außerhalb Frankreichs) eine Bewegung ein, die schamlosen, wilden Texte in geistliche Lieder zu verwandeln, ohne die melodische Struktur zu verändern[34]).

Wenn man aber am Hofe Karls IX. noch Psalmen als Tanzunterlage nimmt[35]), so erinnert dies mehr an den Lebensstil in Thélème (=Amboise!), wo man auch äußerlich der Form wegen die kirchlichen Gebote einhielt, im übrigen aber ein „Fais ce que voudras" Motto befolgte.

---

[33]) Andere Chansonanfänge waren: I'aimerois mieux dormir seulette . . . Baisons nous belle . . . Confortez moy . . .

[34]) in Luthers „Geistliche Ringeltentze" findet sich etwa Analoges. Das alte Tanzlied: „Aus fremden Landen komm ich her" wird umgearbeitet zu dem bekannten Choral: „Vom Himmel hoch, da komm ich her". Erst später wurde es auch melodisch verändert.

[35]) Die Lieblingsmelodie des schwermütigen Karl IX. ging auf den Text des 129. Psalmes: „Qu'Israel dise à présent: Ils m'ont persécuté dès ma jeunesse."

Vortanz – Nachtanz

Die Tanzmusik des ausgehenden 14. Jahrhunderts bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts zeigt uns einen für den damaligen Gesellschaftstanz überaus grundlegenden Charakterzug: einem Tanz im geraden Takt (binaire = zwei enthaltend; lat. binarius. „Une minime blanche et deux noires" definiert es Arbeau, was etwa ½ Note und zwei ¼ Noten gleichkommt), dem sogenannten Vortanz, folgt regelmäßig ein Nachtanz (Proporz in Deutschland genannt) im ungeraden Takt (= ternaire); diese beiden, Vor- und Nachtanz, bildeten eine Einheit in Musik und Tanz. Schon im Mittelalter ist dieses Gegensatzpaar festgelegt, wo auf den schleifenden Teil ein Springtanz folgen konnte in ein und demselben Reigen; später sind es die Estampie (=basse danse) und Saltarello (= haulte danse)[36]).

Der Vortanz im geraden Takt ist meist ein ruhiger, geschrittener Tanz, der Nachtanz im Tripeltakt ein lebhafterer, gesprungener Tanz. Somit entsprechen den zwei verschiedenen Musikrhythmen auch zwei verschiedene Bewegungsrhythmen. Dagegen zeigt die haulte danse-Musik (=Nachtanz) oft keine eigene Melodie, sondern nur eine rhythmische Variante der Vortanzmelodie in verkürzter Form. (Pavane und Gaillarde etwa.)

haute - basse

Die Bezeichnungen „haulte" und „basse", von denen man im allgemeinen annimmt, daß sie den Tänzen wegen ihrer eigentümlichen getretenen oder gesprungenen Tanzschritte beigelegt wurden, scheinen mir primär für die Unterscheidung der Musikinstrumente in Anwendung gewesen zu sein und von dort aus erst auf die Tänze übertragen worden zu sein.

Die hochausgebildete Musikpflege des burgundischen Hofes ist allgemein bekannt. In verschiedenen burgundischen Quellen des 15. Jahrhunderts findet sich nun die Formulierung: „Hauts et bas instruments." (cf. Martin Le Franc in: Le Champion des Dames; ferner die „Comptes" der Herzöge von Burgund.).

Daß die Kontrastierung von hauts und bas-Instrumenten dynamischer Art war, wobei die laute Musik die Gebrauchsmusik war (d. h. in erster Linie instrumentale Tanzbegleitmusik) und die leise Musik die Kunstmusik, ergibt sich aus „Les Echecs Amoureux", einem Versroman des späten 14. Jahrhunderts.

[36]) Die Tanzbewegung spiegelt deutlich das in der Musik zum Ausdruck gebrachte Bedürfnis nach Wiederholung und Variation wider. Jede rhythmische Bewegung verlangt nach Wiederholung, aus der die Variation sich ergibt. Ferner verlangt sie nach Steigerung des Tempo und der Intensität. Die Taktänderung führt zur Temposteigerung.

„Et quant ils voulaient danser
Et faire grans esbattemens,
On sonnoit les haulz instrumens
Qui mieux aux danses plaisoient
Pour la grant noise qu'ilz faisoient."

Je lauter, desto besser! Ein wie unendlich weiter Weg der Verfeinerung des Geschmackes war noch zurückzulegen bis zur französischsten aller Tanzweisen: dem Menuett!)

„Et puis aultre fois reprenoient,
Quant mendre noise demandoient,
Flasoz fleutez et douchaines,
Qui sont moult doulces et moult saines
Et telz autrez instrumens bas
Dont moult est plaisans li esbas."

Man weiß andererseits aus burgundischen Quellen, daß man sich gerade zu der höfischen Basse danse der bas instrumens bediente. Es wäre daher in Erwägung zu ziehen, ob dieser Tanz nicht danach so benannt wurde und nicht wegen seiner „niedrigen" Schritte. Dann hätte man sich zur haulte danse der haults instrumens bedient, was dem Charakter des derberen Saltarello vielleicht gut entsprochen hätte[37].

Basse danse

Der hauptsächlichste Vortanz des 15. Jahrhunderts, (vielleicht schon des 14. Jahrhunderts, cf. Laure Fonta: Einleitung) und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ist die Basse danse. Ihr Nachtanz ist anfangs der Saltarello, den man in Frankreich auch „pas de breban" nannte „El saltarello, come e dicto, si chiama a gli spagnoli alta danca et e basso brebante, famiglia di bassa danca . . ." (Cornazano: Il Libro dell'arte del danzare.).

Später gruppierte man den Tourdion als Nachtanz zur Basse danse. Als Vor- und Nachtanz bilden Basse danse, d. h. geschleifter Tanz und Saltarello, gesprungener Tanz (bzw. Tourdion) eine untrennbare Einheit.

Feierliche Würde des ersteren paart sich mit dem Übermut des zweiten, der Wunsch nach höfischer Distanzierung mit lebenslustiger Entspannung. In der Basse danse spiegelt sich das Leben des burgundischen Hofes wider, aus ihr tritt uns die gleiche, ruhige Haltung entgegen, der man in der Portraitmalerei und auf den Miniaturen der burgundischen Meister der Zeit immer wieder begegnet.

---

[37]) Gamillscheg, etymologisches Wörterbuch gibt „bas" als niedrig, 12. Jahrhdt. auch leise an. „haut" nur als „hoch", 11. Jahrhdt. (Kreuzung aus lat. altus mit fränk. hauh bzw. hoh. Seit wann der Doppelsinn „niedrig und leise" bzw. „hoch und laut" belegbar ist, wird leider nicht angegeben.

Burgund

Das Herzogtum Burgund (entstanden auf germanischem Siedlungsraum), das damals auch die Niederlande, das reichste Land Europas, umfaßte, überflügelte politisch und kulturell das von schweren Schicksalsschlägen geschwächte Frankreich im 15. Jahrhundert. Dieses mächtig aufstrebende Fürstenhaus wußte seinen Reichtum zielbewußt der Entfaltung aller Künste und Gewerbe nutzbar zu machen und dadurch seinen eigenen Glanz wirksam zu erhöhen. Unter Philipp dem Guten und seinem Nachfolger, Karl dem Kühnen, entstand u. a. eine eigene burgundische Hoftracht, deren Reichtum und phantasievolle Ausgestaltung in den vornehmen Kreisen ganz Europas Bewunderung erregte und im 15. Jahrhundert geradezu tonangebend wurde. Das besondere Merkmal dieser durch Hofetikette bestimmten Mode ist die Betonung schlanker und spitzer Formen, die Auszackung der Gewandränder, die enge, hochgeschnürte Taille, die hochstrebende Kopfbedeckung, spitze Schnabelschuhe, lange Schleppen und flatternde Schleier, beim Herrn noch die lange Sendelbinde (von Zindel, einem feinen Seidengewebe) und die enganliegenden Strumpfhosen. Diese Wirkung wird noch erhöht durch Keulenärmel mit breiten Schlitzen, dazu ausgestopfte Schultern mit zackigen „mahoîtres" (= Wulsten), Glöckchen und Schellen als Schmuck des tiefsitzenden Gürtels. Die Ärmel sind geschlitzt, um das weiße Leinenhemd zu zeigen.

Eine burgundische Basse-danse-Quelle

Die Quelle, die den meisten Aufschluß über die Basse danse gibt, ist — höchst naheliegend — eine burgundische. Das Manuskript wird allgemein „Basses Danses de Marguerite d'Autriche" genannt (gest. 1532). Es hieße besser: de Marie de Bourgogne. Es stammt sehr wahrscheinlich aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wie der Herausgeber, E. Closson, am Sprachgebrauch aufzeigt: das Büchelchen weist noch Worte wie „imparfaite, dextre, senestre" etc. auf, Begriffe, die schon im 16. Jahrhundert mit mesure ternaire, binaire, gauche etc. wiedergegeben wurden. (cf. Einleitung zum Manuscrit dit des Basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne, par Ernest Closson.). Das Exemplar, das in seiner prunkvollen Aufmachung den Wohlstand des pompliebenden burgundischen Hofes im 15. Jahrhundert so recht spiegelt, enthält 59 Tänze mit Chansonanfängen darunter, und Taktzahlen sowie Schrittanleitungen, auf schwarzem Papier in Gold- und Silberschrift.

Basse danse in Frankreich

Die Basse danse ist seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts in Frankreich bekannt und unter dem Namen vor 1477 belegbar. In „La Nef de Sante" des Nicole de

la Chesnaye (vgl. S. 20) gilt sie als neu. Die Worte: „de dancer sur le nouvel art" beziehen sich auf sie. Bei dem Italiener Ebreo findet sich die Basse danse 1416 als die Königin der misure erwähnt. Bei Ambrosio di Pesaro, 1463, hat Laure Fonta eine Basse danse française gefunden. (Verfasser war das Original nicht zugänglich. cf. L. Fonta, Einleitung zur Orchésographie, p. XVII.)

Basse danse — Estampie

Musikalisch sowie tänzerisch entwickelte sich die Basse danse wohl aus der binairen Estampie, deren Name auf fränk. stamp(f)on (= frapper du pied pour marquer le rythme, Closson) zurückgeht. Wie die Virelais und Rondeaux war die Estampie eine kleine Chanson, die dazu benützt wurde, den Tanz zu begleiten (cf. Gaston Paris: La littérature française au moyen âge).

Closson reiht die Estampie unter die schnelleren, gesprungenen Tänze ein. Es ließe sich denken, daß die Estampie, eine Art „gestampfter" Tanz in der Zeit war, bevor sie als Basse danse in die Gesellschaftstänze einging und dabei auf den Tennen, die die einzigen freien Plätze in den Scheunen waren, „getanzt"[38]) wurde. Sie wäre so ein gutes Beispiel für die ursprüngliche Einheit von Rhythmus der körperlichen Arbeit und Tanzrhythmus. Es wäre demnach aus einer Art danse sautée oder haulte eine basse danse geworden unter Verlangsamung des Tempo aber mit Beibehaltung der Geradtaktigkeit.

Sachs (p. 196) spricht die Estampie[39]) als einen ruhigen Schreitetanz an, da sie in den literarischen Quellen den Saltarelli gegenübergestellt wird. M. E. ist diese Version mit Bezug auf den Rhythmus die wahrscheinlichere.

Durch eine mehr allgemeine Erwägung über das Verhältnis von Rhythmus und Bewegungsverlauf ließe sich dies vielleicht noch erhärten. Der Geradtaktigkeit (Estampie = $^{12}/_{8}$ Takt nach Sachs!) entspricht ganz allgemein mehr das Schreiten und der ungeraden Taktart das Springen. In der Anatomie des menschlichen Körpers liegt das erstere schon begründet. Wir gehen im geraden

---

[38]) danetzare nach Kluge von einer ursprüngl. Bedeutung: festschlagen > stampfen > treten entwickelt wie stampjan, REW. 8223 und germ. threskan.

[39]) „Die Estampie muß ein ruhiger Schreitetanz gewesen sein, da sie in der gleichen Londoner Handschrift (gemeint ist Brit. Mus. Add. 29—987, veröffentlicht in J. Wolf: Die Tänze des Mittelalters, Archiv für Musikwissenschaft I, 1918) den Saltarelli gegenübersteht, so wie in späteren Sammlungen die Pavane den Gaillarden. Sie muß also die Vorstufe der Schreitetänze des 15. Jahrhunderts gewesen sein, der Allemande und Basse danse." (C. Sachs, p. 196.).

Takt, da gewöhnlich ein leichter Akzent auf der Schrittbewegung des einen Fußes liegt. Da die beiden Schrittbewegungen rechts und links in der gleichen Zeit ausgeführt werden, ergibt sich für das Schreiten ein zweiteiliger Takt. Da beim dreiteiligen Takt der Akzent meist auf dem ersten Taktteil liegt und bei den gesprungenen Drehtänzen der früheren Zeiten der Impuls und Kulminationspunkt des Bewegungsablaufs meist auf den ersten Taktteil entfiel (Volte), so ließe sich denken, daß zum Abklingen und Ausschwingen dieses extra stark akzentuierten ersten Teiles der Bewegung zwei Taktteile notwendig sind, woraus sich für die gesprungenen Tänze der dreiteilige Takt als ihrem Bewegungsablauf entsprechend ergäbe[40]). Wenn man also Geradtaktigkeit für die Estampie annimmt mit Sachs, muß man auch den Tanz unter die geschrittenen einreihen.

Basse Danse-Karole

Laure Fonta leitet die Basse danse von der carole des 13. Jahrhunderts ab: „Elle (= la Basse danse) était noble et grave et prit son origine en France dans la „Carole" qu'au XIIIe siecle on écrivait „Karole"; nous la voyons en grande vogue aux XIVe et XVe siècles, et au commencement du XVIe." (Vorwort zur Orchésographie) Beweise aber bringt die Verfasserin nicht. Der Herleitungsversuch hätte das für sich, daß die carole schon im XIII. Jahrhundert eine Tanzform der höheren Gesellschaft und als solche „basse" = „getreten" gewesen ist. (Cf. Aeppli, p. 35). Welcher Art auch die Estampie gewesen sein mag, so kann man doch festhalten, daß die Basse danse sich aus ihr entwickelte, aus einem Tanz des eigenen Volkes auf jeden Fall, vielleicht sogar aus einem mit germanisch-fränkischem Vorzeichen. Die Basse danse ist der Modetanz der Zeit Anne de Bretagnes und hält sich bis in die Mitte des Jahrhunderts der französischen Renaissance. Bei Arbeau heißt es 1588: „les basse-dances sont hors d'usage depuis quarante ou cinquante ans." (Arbeau, p. 24). Und mit dem sentimentalen Ton, der sich bei Historiographen so gern einstellt, wenn sie auf die „gute alte Zeit" zu sprechen kommen, fügt der alte Arbeau hinzu: „Mais ie prenoy que les matrones sages et modestes les remettront en vsage, comme estant une sorte de dance pleine d'honneur et modestie" (im Gegensatz zur Volte der Zeit Heinrichs III.)!

---

[40]) Die meisten geschrittenen Tänze der Zeit sind im geraden Takt: Basse, danse, Pavane, die gesprungenen im ungeraden Takt: Gaillarde, Volte, Branle gay, Courante des 16. Jahrhunderts etc.

Der Takt der Basse danse ist umstritten. Sachs spricht sich für $^{12}/_{8}$ Takt aus, d. h. 4 mesures zu 3 Semibreven und Tempo = 40 MM. Bei Arbeau heißt es aber: „Il vous fault auparavant scavoir que les chansons des basse-dances sont iouees par mesure ternaire, et a chacune mesure, le taburin pour s'accorder avec la flutte faict sa mesure ternaire aussi: En frappant lesdictes octantes mesures de son batonnet lesdictes mesures consistans d'une minime blanche et de quatre noires ... (p. 24 verso). Der Takt der Basse danse

Es scheint die Übersetzung von mesure ternaire mit Tripeltakt hier falsch zu sein. Der Verfasser meint wohl eher damit Triolen, wie man aus einer anderen Stelle ersehen kann; er spricht dort von Trommelrhythmen, die beim Kriegsmarsch Verwendung finden. Es heißt dort: „Soubz la dicte mesure ternaire le soldat poseroit lassiette de son pied gauche sur la premiere notte: et puis lassiette de son pied droict, sur la quatrieme notte, et ainsi consequement" (p. 16 verso).

Aus diesem Beispiel geht hervor, daß zumindest an dieser Stelle Arbeau nicht Tripeltakt mit mesure ternaire meint, sondern Triolen, da in der Marschmusik eine Bewegung, ein Schritt, niemals einen ganzen Takt in Anspruch nehmen kann (wäre Zeitlupentempo!), sondern nur einen Teil eines Taktes. ($^{1}/_{2}$ oder $^{1}/_{4}$ im geraden Takt oder $^{1}/_{3}$ im ungeraden (Tripel) Takt)[41].

Attaingnant gibt 1530 für seine Basses danses geraden Takt an.

Zusammenfassend kann man wohl annehmen, daß die Basse danse gemäß ihres Vortanzcharakters geradtaktig war.

An Hand der Tabulaturen kann man die diversen Tanzschrittfolgen der Basse danse rekonstruieren. Die einzelnen Bewegungen sind: révérence (R) branle (b) (nicht zu verwechseln mit dem Reigentanz der Zeit!) simple (s) double (d) reprise (r) congé (c). So lautet die Tabulatur einer gewöhnlichen Basse danse etwa: Basse-danse-Tabulatur

[41]) Der Vollständigkeit halber seien noch zwei Stellen angeführt, wo Arbeau auf den Rhythmus der Basse danse zu sprechen kommt: p. 28: „Vous pourrez commencer la dance du tordion, qui est en mesure ternaire, comme est la basse-dance mais elle est plus legiere et concitée." p. 68: „Puisque vous scavez bien dancer la Pavane et la Basse-dance il vous sera facile de dancer les branles à la mesme mesure binaire ..." Die Stellen widersprechen sich ganz offenbar. Die Annahme hätte etwas für sich, daß Arbeau, der ja im Grunde kein Fachmann war, und nur das erzählt „ce que i'en scay encor ... en l'aage de soixante neuf ans ou ie suis", selber die Dinge nicht ganz klar sah, oder aber daß der Wortinhalt von binaire und ternaire noch schwankend war im 16. Jahrhundert.

R b ss d r d r b ss ddd r d r b ss d r b (c). Sie beansprucht im Hauptteil liedmäßig (vgl. Abschnitt: Kunstliedform, S. 22) 80 Takte oder 20 Quaternions der Musik, da je eine Bewegung während vier mesures (= ung quaternion) ausgeführt wird mit Ausnahme der beiden simples, die auf einen Quaternion entfallen[42]).

Die 20 mal 4 mesures sind genau eingeteilt: 1) Reverenz, 2) Branle („le branle est appelé par Arena Congedium" ... Arbeau, p. 27), 3) zwei simple Schritte, 4 einen Doppelschritt, 5) eine Reprise (vier trillernde Bewegungen mit den Füßen), „comme si les pieds vous fremioient", das beliebte tricotare der Italiener, 6) Doppelschritt, 7) Reprise, 8) Branle, 9) zwei Simples, 10—12) drei zusammenhängende Doubles, 13) Reprise, 14) Double, 15) Reprise, 16) Branle, 17) zwei Simples, 18) Double, 19) Reprise, 20) Branle mit Abschied[42a]).

Nun geht der Herr mit seiner Dame zurück, es erfolgt der Retour de la Basse danse in 12 Quaternions: b d r b ss ddd r d r b (c), also ähnlich aus einfachen, doppelten und balancierten (tricotierten) Schritten zusammengesetzt.

Auch die sog. unregelmäßigen Basse danses setzen sich aus den gleichen, wenigen Schritten zusammen, nur

---

[42]) „le double se faict en quatre mesures & battements du tabourin." „Si nous voulions appeller les 4 mesures du tabourin & de la flutte vng quaternion ou tetradion: le treuve en comptant les caracteres que m'auez donnés par mémoire que la basse dance contient vingt quaternions." Arbeau, p. 28.

[42a]) simple (links): linker Fuß auf der Spitze gleitet vor in die 4. Position, im Erheben auf den linken Fußballen den rechten Fuß in 1. Position heranziehen. Auf linke Ferse senken;

simple (rechts): dieselbe Ausführung, rechts beginnend;

double (links): linker Fuß in 4. Position, rechter Fuß in 4. Position, linker Fuß in 4. Position, rechter Fuß in 1. Position, Erheben auf beiden Fußballen, Niederlassen auf rechte Ferse;

double (rechts): die gleiche Ausführung, nur rechts beginnend;

Révérence: Herr: rechter Fuß aus 4. Position im Beinkreis nach außen in 2. Position. Linker Fuß wird herangzogen in 1. Position bei gleichzeitigem Neigen des Oberkörpers. Daran schließt sich stets ein „branle", vier kleine, getretene Schritte an Ort, dabei wird der linke Fuß bei Schritt 1, 2, 3, in 2., 3., 4. Position vorn, der rechte Fuß bei 4 in 1. Position herausgestellt. Dame: rechter Fuß wird aus 4. Position vorn im Beinkreis nach außen in 4. Position hinten mit leichter Kniebeuge geführt, dann Belastung des rechten Fußes hinten, anschließend ein „branle" wie beim Herrn.

(Arbeau macht in seiner Positionenlehre (p. 47) keine präzisen Angaben über das Heben und Senken. Da er sich aber auch nicht in diesem Punkte bewußt distanziert von den italienischen Tanzlehrern (Arena, Caroso), ist wohl der Schluß berechtigt, daß er deren Ansichten hierin stillschweigend akzeptiert.)

anders angeordnet und im ganzen kürzer oder länger als die 20 mal 4 mesures der forme regulière.

Arbeaus Basse danse ist schon vom Renaissance-Geist durchsetzt. Seine schlichte Schrittfolge zeigt eine gewisse Symmetrie (wie das symmetrisch aufgebaute Kunstlied der Zeit). In der Mitte bei 9, 10, 11 stehen drei aneinandergereihte Doppelschritte als 3 Quaternions und die auffallend wiederholte Aneinanderreihung von Reprise und Branle bezeugt auch einen bewußten, nach Harmoniegesetzen ausgerichteten Formungswillen. Die Basse danse des 15. Jahrhunderts, sowie sie die erwähnten burgundischen und italienischen Quellen liefern, ist noch ein getreuer Spiegel der Zeit: nirgends ein (s y s t e m a t i s c h e s) Streben nach Klarheit und Stil. Sie hat weder eine feste Gestalt noch eine festgelegte Schrittfolge. Was noch Arenas Buch, 1536, so kompliziert erscheinen läßt, ist weniger die unvollkommene choreographische Kunst als die dauernde Variation der Tanzschrittfolgen. Jede Chanson hat ihre ihr eigentümliche Schrittfolge. Feststehend sind nur die Formen der Bewegung, ihre Abfolge ändert sich immerfort. Außerdem schwankt die Zahl der Teilnehmenden. Es müssen noch nicht die gleiche Anzahl Herren und Damen am Tanz teilnehmen, sondern ein Herr kann zwei Damen, an jeder Hand eine, führen. Ein Rest mittelalterlicher Reigenchoreographie schwingt hier noch mit, als der Tanz noch Spiel, joy, aller mit allen war. Die Basse danse eines Herrn mit zwei Damen ist eine Zwischenstufe zum eigentlichen Paartanz mit seinem Charakteristikum der gleichen Anzahl Damen und Herren.

Die Paare schreiten bei der Basse danse in der Weise unserer Polonaisen hintereinander angeordnet und zunächst feierlich. Aber der Stil ist noch nicht rein: oft mischen sich in ihr festliches Schreiten schnellere Saltarelloschritte dazwischen oder noch schnellere Pivatakte. Es geht noch durcheinander wie einst beim mittelalterlichen Reigen getretene und gesprungene Partien durcheinanderwirbelten.

Die Basse danse stellt dar

Der Tanz der Paare stellt dar (vgl. Abschnitt: Symbolik in Ballett und Gesellschaftstanz, S. 12). Die Form, d. h. die Tanzform, in der die Basse danse darstellt, ist sehr charakteristisch. Unter Tanzform ist zunächst die Art und Weise zu verstehen, wie die am Tanz Beteiligten im Tanzraum und zueinander angeordnet sind, dann aber auch die Seele, die über dem ganzen liegt, das kaum in Worten erfaßbare „Wie" der Beziehungen der im Tanze in Paaren Gruppierten. Dieses räumliche sowie gefühls-

mäßige Verhältnis der Tanzenden zueinander ist gerade im Gesellschaftstanz besonders interessant, weil es die geselligen Beziehungen der Geschlechter zum hauptsächlichen Inhalt hat.

Die Basse danse stilisiert das honnete Zusammensein von Herr und Dame. Umfassen galt als unschicklich. Die Bewegungen sind gemessen, die Gehschritte klein und dezent, um zu betonen, daß man zum Vergnügen tanzte und nicht aus der vulgären Notwendigkeit des Marschierens heraus. Das äußere Bild der Basse danse ist das eines sehr zarten Miteinander, nur ein lockeres Berühren der Fingerspitzen bildet den sichtbaren Kontakt zwischen Tänzer und Tänzerin (in Spanien tanzte man die Basse danse bisweilen sogar berührungslos. Cf. Sachs, p. 212).

Wenn man den Ehre und Abstand betonenden Stil der Basse danse neben die wirklichen Verhältnisse des Liebeslebens der Zeit hält mit ihrer frechen Freimütigkeit (man erinnere sich zum Beispiel an die schamlos öffentlichen Hochzeitsnächte und die sexuellen Obszönitäten, wie sie Chastellain (IV. p. 165) schildert, so empfindet man hier einen Widerspruch.

Wie jedem höfischen Gesellschaftstanz liegt auch der Basse danse Erotik zugrunde, symbolisierte und veredelte, da stilisierte Erotik, wobei der Gleichschritt der Tanzenden als Symbol der endlichen Vereinigung zu fassen ist.

Das Streben nach Stilisierung der Liebe war im ausgehenden Mittelalter mehr als nur ein eitles Spiel. Die Gewalt der Leidenschaft, vielleicht schon ein Gefühl für die Gefahren des égarement de la passion in vorklassischer Zeit, veranlaßte die französische Gesellschaft der Zeit, ihr Liebesleben zu einem schönen Spiel mit edlen, maßvollen Regeln umzugestalten. „Wie der Brauch gesellschaftlicher Sitte, rohe Unbildung und derben Naturalismus besiegt und läutert, so wird der Verkehr der Liebe gewissen äußeren Bedingungen, die das Gesetz der Galanterie bilden, unterworfen" (cf. Birch-Hirschfeld, Geschichte der frz. Literatur, p. 161). In den niederen Ständen war die Bezähmung der freien Triebe der Kirche überlassen, die ihre Aufgabe schlecht und recht erfüllte. In den adligen Kreisen, die lockerer nur an die Kirche gebunden waren, weil sie ein Stück Kultur außerhalb der kirchlichen besaßen, bildete sich durch diese stilisierte Erotik die Schranke für die zügellosen Leidenschaften. Literatur, Mode, gesellschaftliche Umgangsformen und deren rhythmischster Ausdruck, der Gesellschaftstanz, übten so einen mildernden Einfluß wenigstens nach

außenhin auf das überschäumende und häufig roh anmutende Liebesleben (auch der höheren Stände!) der Zeit aus.

Man wird daher der Basse danse (und der Pavane) vielleicht gerechter, wenn man sie nicht als Herold und Anfänger des Kommenden, sondern als Vollender betrachtet.

Dem Schein nach erhält in dieser Zeit die Frau das Recht der Gebieterin, in Wahrheit bleibt sie vorerst im Bereich männlicher Launen, ohne eigenen Willen, ein Spielzeug, das aber zart und galant behandelt wird[43]). Wenigstens war so ein schöner Schein geschaffen, nach welchem man zu leben wähnte. Die Erotik mußte, um Kultur zu sein, eine Form suchen, die sie in Schranken hielt, einen Ausdruck, der sie „ehrbar" verhüllte. So sieht der Chronist 1588 nur (bewußt oder unbewußt) diese äußere Fassade der „danse pleine d'honneur & modestie" (Arbeau, p. 24 verso) und hält die Basse danse vorwurfsvoll einer Gesellschaft entgegen, die gerade im Begriff ist, die derb-zotige und durch nichts verhüllte Volte zum Lieblingstanz zu machen.

Französische und italienische Nuancen

Im großen und ganzen sind sich die Basses danses auf französischem und italienischem Boden recht ähnlich. Dennoch sind kleine Unterschiede vorhanden, die vielleicht doch mehr als bloße Zufälligkeiten sind.

In Italien macht man alle Reverenzen, am Anfang und während des Tanzes, nach links, weil links die Herzseite sei. Der Provenzale Antoine de Arena, 1536, ist mit den Italienern gleicher Ansicht, indem er die Reverenzen nach links beginnt und beendet[44]). Der Franzose macht die Reverenzen auf seine Art, d. h. nach rechts: Pour faire la reuerence, vous tiendrez le pied gaulche fermé à terre, et pliant le iarret de la iambe droicte, porterez la pointe de l'arteil de la semelle droicte derrier ledict pied gaulche ostant vostre bonnet ou chappeau, et saluant vostre Damoiselle et la compagnie (!), comme voyez en ceste figure." (Arbeau, p. 40). Man sieht auf der von Arbeau beigefügten Zeichnung deutlich, wie sich der Kavalier nach rechts verbeugt.

---

[43]) Die Verhältnisse in Italien liegen ähnlich. Das Königtum der Pampinea, am Eingang von Boccaccios (gest. 1375) Dekamerone, über die Gesellschaft ist nichts als eine angenehme Fiktion.

[44]) Sein Buch ist gemischt aus Kriegsschilderungen, Liebeserklärungen, Regeln für den guten Anstand und Tanzlehren, verfaßt in einem maccaronischen, künstlichen Provençalisch und latinisierten Französisch. Er gibt ein Register der Basses danses und ihrer hübschen Volksliednamen und liefert so einen Beweis mehr für die Volksliedherkunft der Basses danses-Weisen.

Ferner ist der pas simple bei Arbeau anders, als bei „Arena et aultres de sa sequelle". Arbeau will zwischendurch immer „pieds ioincts", Fußschluß. Auf 1 links vor, auf 2 rechts angeschlossen, auf 3 rechts vor, auf 4 links angeschlossen. Bei Arena wird auf 1 links vorgegangen, auf 2 rechts vor ohne zwischendurch Fußschluß zu machen.

Die Form bei Arbeau ist also verhaltener und weniger lebhaft als die italienische. Arbeau schreibt: „Mais il me souuient que mon maistre de Poictiers impreuuoit ceste mode (= die Italienische!), disant qu'il estoit plus décent de finir les deux simples par les pieds ioincts, que par l'aduance de l'un des pieds" (p. 27 verso). Er will nicht die großen Schritte, weil die Damoiselle nicht kann „honnestement faire de si grandes passées" wie der Herr. Außerdem fehlen der französischen Basse danse zwei Extreme: die pas vifs et hardis und die contenance, die große Gebärde der edlen Ruhe, in welchen beiden die Italiener sich besonders hervortaten. Caroso gibt vorwiegend die decoupierten Schritte, d. h. die Verzierungen, Variationen und Figurationen wie den „double tour en air", die „entrechats à huit"[45]).

Die französische Basse danse, sowie sie der bürgerliche Arbeau in seiner Orchésographie hinterließ, ist schlichter und einfacher.

Hierin ist eine der Ursachen zu sehen, der Frankreich die Führung auf dem Gebiete des Gesellschaftstanzes im 16. Jahrhundert verdankt. Während man in Italien nach der eigentlichen Renaissanceblüte in Virtuosentum sich verlor, reformierte, vereinfachte und systematisierte Frankreich den Gesellschaftstanz und gab ihm den Stil, der bald über die französischen Grenzen hinaus Mode wurde. Noch 1717 gibt es für den braven Leipziger Tantzmeister Gottfried Taubert nur ein Vorbild: die frantzösische Tantzkunst, der er auf 1176 Seiten ein Loblied singt[46]).

Pavane

Die Pavane wird der festliche Vortanz des beginnenden 16. Jahrhunderts. Sie tritt an die Stelle der Basse

---

[45]) Die simplen Grundschritte zu erwähnen erübrigt sich für ihn, den Tanzlehrer, da deren Kenntnis in der Gesellschaft, an die er sich wendet, als selbstverständlich vorausgesetzt werden konnte. Die contenance, die der italienische Tanzmeister besonders empfahl für das pavoneggiare, fehlt in Frankreich ganz in der Basse danse.

[46]) Auch auf dem Gebiete der Schere wird Frankreich führend, indem die französische Kleidung, zunächst durch die am burgundischen Hofe zu besonderer Eleganz ausgebildete spätgotische Mode auch auf die Nachbarländer wirkte.

danse, gelegentlich auch daneben, indem man nicht mehr Basse danse, retour de la Basse danse und ternairen Nachtanz aneinanderreihte, sondern Pavane, Basse danse und ternairen Tourdion.

Die Pavane, auch der „große Tanz" genannt, ist typischer Ausdruck des Tanzgeschmackes in dem 1. Drittel des 16. Jhs. Sie ist ein höfischer Schau- und Prunktanz, der den fürstlichen Kreisen der französischen Vorrenaissance Mittel der Selbstverherrlichung war[47]) [48]). Um die Pavane mit all ihrer uns heute so fern liegenden und fremd anmutenden Pomphaftigkeit recht erfassen zu können, betrachten wir erst einmal die Renaissancehaltung und die Einstellung der Zeit zum Tanz sowie dessen Mit-Einbeziehung in die Staatsaktionen.

Renaissancehaltung

Die frz. Renaissance sieht den geselligen Verkehr als organisiertes Königstum, und ihr Tanz ist eine Rangordnung vortanzender und nachtanzender Paare. Man ist betont festlich und weniger gesellig, wenn König und Königin den Ball präsidieren. Sobald in der Welt der Renaissance Feststimmung angesagt ist, disziplinieren sich die Körper, stilisiert sich die Bewegung und das Stehen, Gehen und Grüßen wird zu einer feierlichen Szene. Die Künste des Gefallens entwickeln sich. Die leichte Sinnlichkeit und Anmut, die oft gepriesene vaghezza der italienischen Renaissance (Petrarca) bestimmt auch bis zu einem gewissen Grade die Erscheinung auf französischem Boden. Der innere Mensch ist von einer starken Sensualität ohne Herzenswärme[49]), der äußere Mensch scheut sich nicht auffällig zu sein. Mezzo dentro, mezzo fuori, halb drin halb draußen trägt der Cortegiano das Taschentuch. Die vaghezza zeigt das seidene Tuch dekorativ, wie sie mitunter den letzten Knopf vergißt. Der Kavalier sitzt nicht steif, sondern alle

---

[47]) Da man in der 2. Jahrhunderthälfte gelockertere Tanzformen liebte, scheint die Pavane bald nach 1550 so gut wie gestrichen im Gesellschaftstanzrepertoire. Arbeau schreibt 1588, die Basse danse sei seit 40—50 Jahren außer Gebrauch, die Pavane sei noch nicht ganz abgestorben.

[48]) Es wird in dieser Arbeit die gleiche zeitliche Einteilung zugrunde gelegt, die in der Literatur üblich ist, d. h. Vorrenaissance bis ca. 1530, Frührenaissance bis ca. 1549, Hochrenaissance bis ca. 1570/80; cf. Neubert, Handbuch der Literaturwissenschaft, Teil Frankreich.

[49]) In der Lyrik sind es besonders Mellin de Saint-Gelais (gest. 1558) und Cl. Marot (gest. 1544), die in ihren Blasons, Dizains, und anderen graziösen Formen Tändeln, Scherzen, geistreiches Witzeln und galantes Schmetterlingskosen ohne Leidenschaft zeigen. Derb-frecher esprit gaulois in zierlicher Fassung, und esprit précieux lugen gelegentlich bereits durch die intellektuell gefärbte, leichte Art. (cf. Neubert: Handbuch der Literaturwissenschaft, Teil: Frankreich, p. 250).

Bewegung ist in idealer Mitte, indem er die Linke und die Rechte gleichmäßig auf die Armlehne legt, aber die Rechte hängt vom Armgelenk ab lose herunter und hält darin den Handschuh oder eine Blume. Es ist die Zeit, wo durch die Italienzüge Karl VIII. (1483—1498), Ludwigs XII. (1498—1515) und Franz I. (1515—1547) viel von der italienischen Renaissancekultur an den französischen Hof kommt.

Die junge Generation, die bei Marignano (1515) und Pavia (1525) mitkämpfte und noch recht roh in ihrer Lebensart war, kam in Italien mit dem geselligen Leben und seinen tändelnden Galanterien in Berührung, wie es sich auf den wohlarrangierten Festen der Medici, der venezianischen Dogen oder des Papstes entfaltete. Den Glanz des Gesehenen noch in den Augen kehrt man heim und beginnt, einen ähnlich machtvollen Stil zu leben, aber bald bewußt national-französisch. Die französische Gesellschaft dieser Jahrzehnte hat eines der italienischen voraus: Sie ist noch jung und unverbraucht (alte Leute liebt man nicht und die Gesellschaft gehört den Jungen) während über der italienischen Gesellschaft und ihrer überreifen Kultur schon etwas Müdes liegt mit ihrer starken Betonung des nur Formschönen[50]).

Die französische Gesellschaft zeigt die jugendliche Spannkraft und Spontaneität einer erwachenden und erstarkenden Nationalmacht[50a]). Man bemüht sich, klar und anmutig zu sein, wie es der Kunst Marots zu eigen ist und mit einer entwaffnenden Selbstverständlichkeit schiebt man das eigene Ich in den Vordergrund.

„Cette société naissante a tous les charmes, les impétuosités et les inconséquences de la jeunesse; elle se rue joyeusement dans les exercices du corps et le l'esprit; rien ne lui manque que le goût et la mesure (Du Bled p. 9/10). Die Gesellschaft ist noch chevaleresque und rude, raffinée und grossière zugleich, abergläubisch und untolerant. Man rühmt sich laut seines Liebesglückes, „car un amour secret ne vaut pas plus qu'un beau fait de guerre demeuré inconnu ... (Du Bled, p. 15).

Typischster Ausdruck dieser Generation ist ihr Führer, der junge Franz I., der sich damit unterhielt, Schul-

---

[50]) Im Cortegiano, 1528, stehen noch in der ersten Reihe ritterliche Tugenden, in der zweiten die Künste des Gespräches, der Tanz gehörte in die peripherischen Zierden der Gesellschaft.

[50a]) In der Politik zeigt sich dieses Erstarken etwa in der Aufhebung der pragmatischen Sanktion durch Franz I. und der dadurch geschaffenen nationalen Kirche. (Konkordat mit Leo X., 1516.)

kindern gleich über 8 Meter breite Gräben zu setzen[51]). Als er Heinrich VIII. in seinem königlichen Zelt von Drap d'or besucht, um ihn als Bundesgenossen zu gewinnen, begrüßt er ihn, indem er ihn um den Leib faßt und aus lauter Freude auf den Boden werfen will. Heinrich von England aber war ein athletischer Ringer, stellte ihm ein Bein und brachte Franz zu Fall. (Man denke sich Napoleon den Kaiser Alexander auf so kuriose Weise in Tilsit begrüßend)[52]).

Renaissancemode

In Frankreich wirkt sich bald nach Beginn des neuen Jahrhunderts auch ein neues Schönheitsideal aus, das in üppig rauschender Fülle schwelgt. Die mächtig aufgebauschten Ärmel, die weiten, faltigen Röcke mit schwer dahinfließenden Schleppen, das volle Mieder mit dem breiten Brust- und Schulterausschnitt geben jetzt den Frauen etwas Würdevoll-Gewichtiges. Es ist, als sei aus dem schlanken, knospenhaft-spröden Mädchen des voraufgehenden Jahrhunderts in Italien, wie es uns in ihrer ganzen Profilschönheit (dank der hohen, ganz blanken Stirn und dem künstlich zurückverlegten Haaransatz) bei Domenico Veneziano (1400?—1461) entgegentritt[53]), die reife Frau von üppiger Fülle erblüht, wie sie François Clouet malte (1510—1572)[54]).

Daneben steht die breitschultrige Erscheinung des Mannes mit seinem weitausladenden, pelzbesetzten Schultermantel über dem halboffenen Schoßwams mit breiten Ärmeln[55]).

In dieser Mode spiegelt sich deutlich das starke Ichbewußtsein und die Vitalität des Trägers[56]). Das Streben

[51]) Castigliones Cortegiano wurde laufend ins Französische übersetzt, wo es sogar großen Einfluß hatte auf die französische Prosa! Der Cortegiano muß mit allen edlen Spielen vertraut sein, auch mit dem Springen, Wettlaufen, Schwimmen, Ringen; ferner muß er ein guter Tänzer sein und ein nobler Reiter. In der Musik verlangt man einen gewissen Grad von ausübender Virtuosität. Aber nichts zu gründlich. Das letztere zeigt sich auch deutlich in dem zierlichen poetischen Dilettantismus, der die höfischen Kreise der französischen Renaissance belebte.

[52]) Daneben gab es schon einen ganz anderen Stil, der unendlich weit von der dröhnenden Art des französischen Renaissancefürsten entfernt ist. Als Karl V. am nächsten Morgen dem englischen König seine Aufwartung machte, erschien er ganz in Schwarz gekleidet, sehr ernst und nüchtern in hochgeschlossenem, zugeknöpftem Wams ohne Schöße, sehr spanisch, ganz Ausdruck des Gewissenszwanges, der Abkehr von der Lebensfreude. Heinrich VIII. wurde sein Verbündeter.

[53]) Veneziano: Mädchenbildnis, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

[54]) Fr. Clouet: Diana von Poitiers. Samml. Sir Frederic Cook, Richmond. Oder: Bildnis der Elisabeth von Österreich, Wien.

[55]) Fr. Clouet: Franz I., Paris, Louvre.

[56]) Mit der Vervollkommnung der Webetechnik wuchs der Verbrauch an kostbaren Stoffen. Aus Italien kommt ein großer Luxus an

der Zeit nach idealer Schönheit läßt alle vielteiligen Schnittformen verschwinden, ebenso alles kleinliche Beiwerk der Kleidung und des Ausputzes, das Plissieren und feine Fälteln der Stoffe wie es die Gotik liebte; die Unterteilung in verschiedene Farben (mi — parti), rechts unten vielleicht rot und links oben rot, links unten und rechts oben blau, kommt ab, desgleichen die spitzen Formen der Kopfbedeckungen und die Mode der „poulaines", Schiffsschnäbelschuhe. Zur Pavane trägt man einen seitlich ausgeschnittenen Flachschuh aus Leder mit kurzer Kappe und Spannriemen.

Auf dem Kopf sitzt ein breites, randloses Barett, vorn mit einer Medaille oder einem Wahlspruch verziert. Das Gesicht umrahmt ein Voll- und Backenbart[57]).

Die Herren und Damen, die so gekleidet waren, konnten eigentlich garnicht anders als zum Tanz den pompösen Pavanenschritt wählen[58]). Die Kleidung war wie geschaffen zum „pavoneggieren" der Pavane (die Wortverbindung „eine Pavane tanzen" paßt so wenig, weil wir mit „tanzen" — seit der Weltherrschaft des Wiener Walzers — viel zu heiterbeschwingte und unterhaltsame Vorstellungen verbinden.) Man könnte fast von einem „zelebrieren" der Pavane sprechen. So schwer und ernst war die Tanzform der Pavane (im Grunde unfranzösisch und eher Ausdruck der spanischen Hofetikette Karls V. und seiner Nachfolger), daß selbst hohe kirchliche Würdenträger an ihr teilnahmen. (Es kann dies allerdings nicht zu hoch bewertet werden bei der oft wenig dem geistlichen Stande entsprechenden Art der Vertreter der Kirche in vortridentinischer Zeit)[59]). Der Pavanentanz verzichtet auf das gesellige Moment ganz zugunsten des rein-repräsentativen. In diesem Zusammenhang ist die Heranziehung der Gesellschaftstänze und Ballette zu Staatsaktionen hervorzuheben. Während man vergleichsweise heutzutage bei Empfängen von

---

Brokaten, Seidendamasten, geblümtem Samt, Atlas und farbenreichen anderen Stoffen.

[57]) Auffallend ist, daß die antikisierenden Ideen der Zeit in der gewöhnlichen Alltags- bzw. Festtagskleidung keinen Niederschlag fanden. Auch das Bühnenkostüm ist höchstens als pseudo-antik zu bezeichnen. (cf. Max v. Boehn: Das Bühnenkostüm, p. 233 ff.) Es ist schwer zu entscheiden, ob die Umwelt es als Ballkleid oder als Maskenkostüm empfand, wenn die schöne Mm. de Lustrac am Hofe der letzten Valois zu Hofbällen als Venus gekleidet erschien.

[58]) Es wäre sicher zu weit gegangen, zu behaupten, daß die Kleidermode die Gesellschaftstanzformen beeinflußte oder die Kleidung sich nach dem Gesellschaftstanz richtete. Es soll nur hervorgehoben werden, daß auf beiden Gebieten ein einheitlicher Geschmack zu beobachten ist.

[59]) Erste Session des Trienter Konzils: 1545.

Staatsoberhäuptern oder regierenden Fürsten militärische Paraden veranstaltet, arrangierte der französische Hof damals stets bei derartigen Anlässen Bälle und Ballettaufführungen. Oft nahmen, besonders gegen Ende des Jahrhunderts, die Ballette im Rahmen der Bälle mehr Raum ein als der Gesellschaftstanz. Dennoch bediente man sich auch des Gesellschaftstanzes, um etwa eine verbindliche Geste zum Ausdruck zu bringen. So gibt bei einem Empfang deutscher Gesandter 1552 der französische Hof einen Ball, wo die Musik den Gästen eine Allemande spielt (vgl. Abschnitt Allemande, S. 60).

Während die spätgotische Basse danse verzwickt war, wie die Kleidung, in der sie getanzt wurde, ist die Pavane — wenn auch in der Bewegung unerhört steif und pompös, — in ihrer Schrittfolge verhältnismäßig einfacher und edler wie bei der gleichzeitigen Kleidermode trotz starker Prachtentfaltung eine gediegenere Ruhe und Veredelung des Schnittes zu beobachten ist. Kleidermode und Tanzmode verlegen beide den Hauptaktzent in die Kunst der Harmonie, in die große Gebärde der Grandezza.

Herkunft der Pavane

Die Pavane kommt sehr wahrscheinlich aus Spanien (über Italien?) nach Frankreich. 1508 druckt Petrucci in Venedig in der Intabolaturo de Lauto die erste Pavane. Sie ist von Anfang an ein ausgesprochener Hoftanz (L. Fonta nimmt an, daß sie sich aus der Basse danse entwickelte). Ihr Name, der nicht — wie gelegentlich angenommen worden ist — von Padua sondern von span. pavana = Pfau [60]) herzuleiten ist, ist höchst zutreffend [61]). Ihrer wenn auch vereinfachten, so doch mittelalterlichen Choreographie (mit Bezug auf die Art der Schrittbewegungen mittelalterlich) entspricht es durchaus, nicht An-

---

[60]) Abltg. von pavo = Truthahn, lat. pavus, Pfau (Gamillscheg).

[61]) Die Pavane hat nichts mit der ital. Padovana zu tun, die im 6/8 Takt steht, während Attaingnant seine Pavanen richtig im geraden Takt notiert. Sie bestand aus zwei Teilen, von welchen der zweite mit „Retour" bezeichnet wurde, jedoch tanzte man diesen „Retour" nicht rückwärts, sondern nach ½ Linksschwenkung des Paares so, daß das Paar auf gerader Strecke wieder dorthin zurücktanzt, von wo aus der Tanz begann. Taktart 2/2 oder 4/4 (40 Viertel in der Minute). Rhythmus: lang—kurz—kurz.

Der deutsche Lautenschläger Hans Judenkünig nennt die Pavane 1523 „Ain Spanyelischer hoff Dantz", vgl. Sachs, p. 239.

Petrucci druckt die Überschriften seiner Pavanen richtig, gibt aber als Titel: Padoane diverse, wodurch die Verwechslung mit der italienischen Padovana sich erklärt (in der Lautensammlung des Antonio Rotta, 1546 erstmalig). Die Pavane d'Espagne, die am Jahrhundertende nach Frankreich kommt und eine musikalisch sowie tänzerisch (Fleurets-Hüpfer und figurierte Musik) aufgelockerte Form darstellt, kommt gleichfalls aus Spanien.

mut und Leichtigkeit, sondern königliche Würde gespreizt wie ein Pfau zu tanzen. Die Pavane kennt nur eine Schrittperiode: zwei Einzelschritte und einen Doppelschritt vorwärts oder rückwärts im $^4/_4$ Takt geschleift. Es ist die denkbar einfachste Stilisierung eines spazierengehenden Paares.

Choreographie der Pavane

Die Pavane ist ein Markstein auf dem Wege, den die französische Gesellschaft im 16. Jahrhundert ging: sie ist in ihrer Anlage noch mittelalterlich, aber man wird jetzt allmählich botmäßig. Renaud de Montauban erklärte noch seinem Kaiser den Krieg. Jetzt — nachdem auch Burgund niedergeworfen ist — beginnt man untertänigst, sich um den Thron zu gruppieren. Da man in diesem Jahrhundert Wert auf Umgangsformen legte, baut man den höfisch absolutistischen Apparat aus, sodaß man schon zur Zeit Katharinas von Medici von einer Art Etikette sprechen kann. Wie es bei der Pavane keine Legerität gab, so auch nicht im gesamten Festbild[62]).

Pavanenkostüm

Die Pavane wird im Ornat getanzt, die Dame in ihrem Festkleid, „vestuz de vos longues robes", der Herr mit Hut und Degen und Mantel: „le Gentilhomme la peult dancer ayant la cappe et l'espée (Arebau, p. 29 verso). Es wäre ein brutaler Verstoß gegen die Etikette, den Mantel abzulegen, selbst bei den vergnügtesten Tänzen. Höchstens darf ihn der Tänzer unter dem linken Arm zusammenwickeln, was nach vorgeschriebenen Zeiten geschieht. Die Dame hebt die Schleppe niemals beim Rückwärtsgehen, höchstens, wenn es sehr eng ist (was scheinbar häufiger der Fall war, denn Arbeau erwähnt diesen Umstand auch wiederholt: „quelquefois il y a si grand presse & multitude de personnes en la salle, (die alle zuschauen dem tanzenden Paare!) que la place pour dance est racoursie . . . p. 29). Sie schiebt die Schleppe geschickt mit dem Reifrock, indem sie aus der wiegenden Bewegung jene ideale Haltung des koketten Wichtigscheinens entwickelt, die man in Italien „pavoneggiando" nannte. So mit Taille und Gewand gleichsam ein Pfauenrad schlagend, bewegt sie sich rückwärts zu ihrem Sitz und setzt sich, gewandt die Schleppe drapierend, aber nicht zu weit nach hinten, damit der Rocksaum am Boden bleibt, denn die Schuhe dürfen nicht sichtbar werden.

---

[62]) Besonders die italienischen Tanzschriftsteller atmen Hofluft. Ihre Figurationen sind für die adligsten der Damen bestimmt, nicht für Plebejerinnen. Die erste Renaissance kennt keinen Volkston, und ihr Paradetanz, die Pavane, spiegelt in reinster Form die Bewegungsrhythmik der Hoffeste jener Jahrzehnte.

Die hauptsächlichste französische Darstellung, die wir von diesem höfischsten aller höfischen Gesellschaftstänze haben, ist die des bürgerlichen Arbeau, Domherrn zu Lengres, d. h. bürgerliche Augen sehen retrospektiv auf einen durchaus aristokratischen Stoff[63]). Hieraus ergeben sich gewisse Subjektivitäten für die Darstellung. Arbeau betont immer wieder, wie „modestment, honnestement, doulcement, discretement" alle Bewegungen der Pavane getanzt wurden. Mme. L. Fonta schreibt dann auch prompt und den nichtfranzösischen Leser nicht ganz überzeugend: „Pour nous toutes les miniatures et gravures anciennes françaises . . . représentent le maintien des dames absolument sobre de mouvement et sans afféterie, et les „roues" de leurs robes pennées sont un simple mouvement pour les arrondir à terre mais non pour les élever de terre. Nos maîtres français, en cela, montraient plus de justesse et de bon goût, et ils n'oubliaient pas que le haut clergé daignait parfois figurer dans la basse - danse, à côté des dames aux costumes étincelants ayant leurs longues traînes abaissées et des cavaliers portant la cape et l'épée." (Einltg. zur Orchésographie.) L. Fontas Ehrenrettung für den „sittsamen" Gesellschaftstanz der Renaissance erscheint etwas seltsam, wenn man sich erinnert, daß die Satyre Menipée erzählt, wie der Kardinal Pelve in hohem Alter noch Volte tanzte, einen Tanz, bei dem nicht nur die Schuhe der Dame zu sehen waren, sondern auch die Knie. Auch auf die von Brantôme, wenn vielleicht auch zu kraß geschilderten Damen, paßt die Bezeichnung „modestement, honnestement" wenig. Den Zug zur „afféterie", den L. Fonta glaubt, wegretuschieren zu müssen, finden wir auch bei den manieristisch-gezierten Frauen Jean Goujons (gest. 1572).

Die Orchésographie des bürgerlichen Arbeau und sein Herausgeber, L. Fonta

Sicherlich kann zugegeben werden, daß auch die Pavane, wie viele Kulturgüter, die Frankreich von fremden Kulturen übernahm, ihres extremen Charakters entkleidet wurde; aber die zu betont sittsame, mittelalterlich-kirchlich bestimmte Form dürfte wohl kaum einem Tanz der Gesellschaft angehaftet haben in einer Zeit, in der der machtvolle und von starken irdischen, sensuellen Freuden bestimmte Geist der Renaissance sich auf anderen Kulturgebieten sieghaft durchsetzt. (Man denke etwa in der Literatur an Rabelais': Pantagruel, 1532, der echten Renaissancegeist atmet mit seiner ungeheuren

---

[63]) Zudem benutzte Arbeau die Pavane ebenso wie die Basse danse dazu, sie als Mustertanz der guten alten Zeit der sittenlosen, voltetanzenden Gegenwart gegenüberzustellen.

„Freude am irdischen Leben mit all seinen Genüssen sinnlicher wie geistiger Art". (cf. Neubert, Handbuch der Literaturwissenschaft, p. 236.))

Einige Anstandslehren

Wie eng bürgerlich Arbeau ist, zeigt sich in den Anstandslehren, die er in sein Buch hier und dort einstreut: „Ayez la test et le corps droit, la vheue asseurée, crachez et mouchez peu, et si la necessité vous y contrainct (bei Caroso gibt es eine derartige brutissima vista garnicht erst!) tornes le visage d'aultre part & vsez d'vn beau mouchoir blanc . . . & soyez habille proprement & nettement, auec la chausse bien tirée, & l'escarpin propre . . . (p. 62 verso ff.). Die Damen müssen bei Arbeau Pavane tanzen „les yeulx baisses, regardans quelqefois les assistans avec une pudeur virginale[64]). Dieses hochvornehme Gebaren hindert ihn aber nicht, gleichzeitig auf eine reizend provinzielle Idee zu kommen: der Tanz sei ganz praktisch, sich vor der Hochzeit zu beschnüffeln, ob der Atem angenehm sei oder ob man etwa gar nach „épaule de mouton" dufte.

Die Begrüßungszeremonie ist bis ins letzte ausgefeilt. Wenn der Monarch zu grüßen ist, tritt man ein, indem man den Mantel mit beiden Händen hält, das Barett abgenommen in der Linken haltend so, daß das Innere nach Innen ist. Man macht die große Reverenz, dann vier bis sechs Schritte, darauf nochmals eine große, noch tiefere Reverenz. Man küßt die Kniee nur scheinbar, denn nur bei Gleichgestellten darf man wirklich küssen. Beim Abschied steht man seitlich, nie genau gegenüber. Geht der Monarch nebenher, so bleibt man zurück, beim Wenden folgt man der spanischen Sitte, drei Schritte abseits stehend und den Monarchen wieder rechts lassend. Drei Reverenzen macht man beim Abschied, und niemals darf der Rücken gezeigt werden.

Reverenz

Der Wunsch der Zeit, die Bewegung abzurunden und der gesamten Erscheinung Harmonie zu verleihen, zeigt sich in der Vorliebe für die Reverenzen. Man stilisiert die Reverenz und legt sie taktmäßig genau fest: sie dauert vier Taktschläge: „La réuérance, premier geste & mouuement, tient quatre battements de tabourin qui accompaignent quatre mesures de la chanson que sonne la flutte." (Arbeau, p. 26 v.) Auf 1 führt man „à l'italiana" den linken Fuß vor, indem man die Dame ansieht „d'vn gracieux regard", auf zwei wird der rechte Fuß mit leichter Verbeugung hinter den linken gestellt, auf 3 eine

[64]) Diese Lehre zeigt wiederum gut das intime, aneinander interessierte Verhältnis von Tanzenden und Zuschauenden.

leichte Kniebeuge, auf 4 rechter Fuß an den linken angeschlossen und aufrichten. Die Ruhepause, die der Reverenz stets folgt, hat auch ihren technischen Terminus: Continenza (frz. branle). Diese Formen zeigen lokale Differenzierungen (vgl. Abschnitt: frz. und ital. Nuancen, S. 35 ff.). Aber das Wesentliche, die ausbalanzierte Pose, „une gravité posée", das darin zum Ausdruck gebrachte Moment des bewußten Sich-zur-Schaustellens und Sich-beobachtet-fühlens fehlt weder in Italien noch in Frankreich im 16. Jahrhundert. Frankreich assimiliert und französisiert schnell das aus Italien Übernommene: sagte man noch anfangs „Continenza", so sagte der Franzose bald: „Branle", wie hier auch Reverenzen „a la françese" nach rechts begonnen werden[65]). (Vgl. Anm. 42 a.)

Engagement

Auch das Auffordern zum Tanz ist nichts als Geste und Pose. Man pavoneggiert und stellt sich würdevoll in Positur, „au bout de la salle, à la vue d'vn chacun". (Arbeau, p. 25). Ein gut erzogenes Fräulein refüsiert niemals „celluy qui lui faict cet honneur de la mener dancer, et sie elle le faict, elle est reputée sotte, car si elle ne veut dancer elle ne se doibt pas mectre au renc des aultres" (p. 25 verso).

Abschließend läßt sich die Tanzform der Arbeau' schen Pavane dahin zusammenfassen: sie ist die denkbar einfachste Stilisierung eines promenierenden Paares. Zwei- bis dreimal rund um den Saal in simples- und doubles-Schritten[66]) von einem schön tanzenden Einzelpaar pavoneggiando getanzt, besser gesagt, vorgetanzt, denn die anderen Festteilnehmer schauen interessiert zu[67]). Alle Kunst liegt in der Harmonie, der stolzen Schrittbewegung, dem repräsentativen Entfalten der prächtigen Gewänder.

So leitet sich das Fest mit der Pavane oder daneben gelegentlich noch mit der Basse danse ein, zu denen man suitenmäßig in wachsendem Tempo die Gaillarde bzw. den Tourdion anreiht. Lag aber in der Blütezeit der Basse dance (als Tanzform, nicht als Musikform), der Akzent auf dem geschleiften Vortanz, so verschiebt er sich jetzt

---

[65]) Ob die Französisierung der ital. Ausdrücke durchgängig üblich war, ist fraglich. Bekannt ist, daß gerade in den Kreisen der niedrigen Höflinge Italianismen beliebt waren. Man sagte hier etwa „primavere" statt „printemps".

[66]) Pas simple: vorstellen des einen Fußes und anschließen des anderen. Pas double: dreimaliges abwechselndes Vorschleifen der Füße, und bei 4 anschließen des letzten Fußes.

[67]) Dichter und Chronisten erwähnen lobend die Namen einzelner guter Tänzer in der Zeit des Einzelpaartanzes. Z. B. rühmt Ronsard Marg. v. Valois' Virtuosität im Volte-tanzen.

im 16. Jahrhundert auf den Nachtanz, die Gaillarde[68]), obgleich sie in der musikal. Substanz vom Vortanz abhängig bleibt. Das Jahrhundert der Renaissance ist in Frankreich durch die Gaillarde bestimmt.

Gaillarde

Von den züchtigen, tiefen Schritten des feierlichen Vortanzes gehen nun die Tänzer zu den vergnügteren Gaillardeschritten über, wo die Füße leicht zu springen beginnen. Nach der steifen Pavanenprozession genügt die Gaillarde den eigentlich tänzerischen Bedürfnissen. „Les mouuements qui n'ont qu'un pied a terre sont plus gaillards que ceux ou tos les deux sont a terre ... Mais il y a un mouuement appellé sault, qui se faict quand les deux pieds sont ellevez en l'air qui est encor plus gaillard". (Arbeau, p. 47 ff.).

Der Gaillardenschritt besteht aus einem kleinen Sprung auf dem Standbein und gleichzeitigem Heben des Spielbeines. Es ist die Bewegung, die die hüpfenden Paare auf alten Bildern zeigen, wenn der Maler die heitere Ausgelassenheit zum Ausdruck bringen will. (Brueghel etwa.) Man hebt erst das linke Bein und springt gleichzeitig auf dem rechten in 1. Position (1. pas), dann hebt man das rechte Bein und springt auf dem linken (2. pas), dann wieder Sprung auf dem rechten (3. pas), noch einmal auf dem linken (4. pas), darauf springt man hoch mit beiden Beinen (5. pas), und kommt in die posture, die Ruheposition (6. pas). Nun überträgt man das Körpergewicht auf den linken, vorgesetzten Fuß, um bei 1 jetzt umgekehrt mit dem rechten Fuß beginnen zu können. Dies sind die sechs = 2 mal 3 Schläge des ternairen Gaillardentaktes. ($^6/_8$ Takt.) Zerlegen wir die Bewegung noch etwas einzelner: während der zweiten Hälfte des ersten Taktschlages wird der linke Fuß im Schrittabstand vorn niedergesetzt, sodaß auf den zweiten Taktschlag die rechte Grue, oder Greue, gehüpft werden kann[69]). Mit Greue bezeichnet man diesen kleinen Sprung, bei dem man das Spielbein nach vorn in die Luft erhebt, als ob man jemand einen Fußtritt geben wollte[70]). Mit jeder Greue gelangt man so einen

---

[68]) Die Pavane war zu steif und nicht genügend unterhaltsam, um sich in dem geselligkeitsfreudigeren Frankreich lange rein zu erhalten. Bald bevorzugte man die Pavane d'Espagne, die mit Fleurets = gehüpften Schritten untermischt war, und den Passamezzo, den man nach einer ital. Chanson in schnellerem Tempo tanzte.

[69]) gre()ue von lat. grus, Fußstoß, galloroman. grua.

[70]) Ballettmäßig formuliert: kleiner Sprung auf r. Fuß in 1. Pos., zugleich l. Fuß vor in gehobene 4. Position. Wird diese Bewegung nur abgeschwächt ausgeführt, sprach man von „pied en l'air", eine Bewegung, die sich z. B. im Tourdion findet.

Schritt weiter, während des 5. Taktschlages (2. Taktschlag des 2. Taktes) muß das rechte Bein zurück und das linke Bein nach vorn gesetzt werden, damit man auf den 6. Taktschlag (= 3. Taktschlag des 2. Taktes) in die linke Position zu stehen kommt. Mit dem linken Bein als Standbein beginnt man darauf die rechte Greue als erste Bewegung der Wiederholung.

Da man im Grunde nur bei 1, 2, 3, 4, 6 Schritte machte, sprach man einfach von den „fünf Schritten", den „cinq pas", wenn man von der Gaillarde sprach. Die Popularität, die aus dieser Terminologie spricht, zeigt so recht, wie verbreitet und beliebt dieser Tanz war. Die „cinq pas" sind der berühmteste Tanzbegriff der Renaissance. Der „sault" auf 5 und das folgende Niederfallen auf 6 hieß zusammen die „Cadence"[71]). Die Cadence bildete den Abschluß der rhythmischen Phrase, die im Vergleich zu den vier kleineren, abwechselnden Sprüngen der Greues ein grand sault war, der wie eine kleine Pause vor der Schlußposition empfunden wurde. „cinq assiettes de pieds, parce que la cinquieme et penultime notte est consomme et perdue en l'air et en son lieu y est mis ung suspir equipolent a icelle: Tellement qu'il n'y demeure que cinq nottes: Et en comptant pour chacune notte une assiette de pied, fault faire compte de cinq assiettes et non plus . . . (Arbeau, p. 39 verso). „. . . le grand sault précède la cadence et sera notte et nombre en la tabulature de gaillarde par un souspir." (p. 47 verso). „. . . Et comme vous voiez qu'es chansons musicales, les ioueurs d'instruments ayans ioué l'accord penultime, se taisent vn peu de temps: Puis iouent le dernier accord pour faire fin doulce & harmonieuse, ainsi le sault majeur qui est quasi comme vn silence des pieds, & cessation de mouuements est cause que la posture qui le suyt ha meilleure grace, & se treuue plus aggreable." (p. 48 ff.).

So ist die Grundform der Gaillarde ein rhythmisches Hüpfen und Springen mit einer Kadenz am Ende des zweiten ternairen Taktes[72]), die beide zusammen eine Bewegungsphrase bilden. (Tempo: 40 Takte in der Minute.) Es ist ähnlich wie beim Menuett des

---

[71]) Cadence, ital. cadenza, bedeutet Tonfall, Tonschluß, eine rhythmisch und harmonisch markierte Ruhe oder Schlußpunkt einer Folge von Tönen.

[72]) Die Cadence konnte auch verzögert werden, indem sie erst auf den 12., 18. oder 24. Taktschlag getanzt wurde. Aber Arbeau ist dagegen „pars que les spectateurs (vgl. Anm. 64) se pourroient ennuyer d'attendre trop longtemps ladicte cadence . . .

nächsten Jahrhunderts, das auch zwei 3/4 Takte zu einer 6/4 Gruppe zusammenfaßte, sodaß der Taktstrich mitten durch die Figur geht. Durch diese rhythmische Überschneidung ergibt sich etwas barock-Schillerndes für die Gesamtwirkung. War die Basse danse Stilisierung eines betont sittsam sich miteinander bewegenden, begrüßenden und bewundernden Paares in mittelalterlicher Strenge und ohne durchgängigen, einheitlichen Stil, die Pavane sinnenfällig dargestelltes Selbstbewußtsein, überstarkes Ichgefühl der durchbrechenden Renaissance in Frankreich, so ist die Gaillarde, von einer legeren Reverenz (révérence pasagière: sans oster le bonnet ou chappeau) eingeleitet, Körperrausch, Sinnenfreude, gesteigertes Lebensgefühl, freimütig eingestanden. Die Gaillarde ist der eigentlich erste, modern anmutende Gesellschaftstanz. Ihre Figuren sind unkompliziert und aller Akzent liegt auf der Ausführung, aber nicht nur wie bei der Pavane auf der Harmonie, sondern auf zwei neue, ausgesprochen renaissancegebundene Momente konzentriert sich das Interesse: vigueur und agilité (vgl. Abschnitt: Renaissancehaltung, S. 37).

Die Gaillardentänzer wiegen sich je nach den Schritten ein wenig nach rechts, oder ein wenig nach links, sie schaukeln sich auf den heiter gleitenden Wellen des Taktes der überaus populären Gaillardenweisen: Baisons nous belle . . ., J'aymerois mieulx dormir seulette, oder Si j'aime ou non . . . Der greise Arbeau sagt zu seinem jungen Freunde Capriol: „La Gaillarde est appelée ainsi, parce qu'il fault estre gaillard et dispos pour la dancer, . . . les ieusnes hommes de vostre aage sont plus aptes à les dancer que les vieillards come moy! (p. 40 verso) (er ist 69 Jahre alt). Man muß sich bei der Gaillarde nicht unbedingt nach vorn bewegen, es ist eine freie Bewegung nach allen Seiten vorwärts, seitlich, rückwärts, keck und stürmisch, auch konnte man sie im Kreise tanzen. Außerdem war es üblich, anfangs ein oder zwei Runden mit der Dame an der Hand durch den Saal zu machen und dann vor der Dame mehrere Male die rhythmische Phrase in variierter Tanzform allein zu tanzen. Es ist dies ein Rest des mittelalterlichen, pantomimischen Elementes (einst eine vollständige Sprödenszene), das für den frühen Gesellschaftstanz sehr charakteristisch ist. „Quand vous serez en train prenant congé d'elle, la laisserez dancer a part, et commencerez a dancer vos cinq pas plus hault iusques a ce que vous serez au devant d'elle: Et alors avec gaillardise ferez telz passages que bon vous semblera." Freie Bahn dem

Virtuosentum![73]). Aber mesure! Schon bei Arbeau in vorklassischer Zeit heißt es: „car si vous saultiez trop gaillardement il sembleroit que vous fissiez rompre (comme on dit) l'andouille au genoil" (Arbeau, p. 49). Daß gelegentlich eine Gaillarde auch ganz allein von einem Herrn getanzt wurde, erzählt Felix Platter, der nach seinem Studium in „Mompellier", 1552—1557 in seine Schweizer Heimat zurückkehrt. Als er bei der Hochzeit mit seiner jungen Frau tanzen will, ist diese zu schüchtern dazu; er fährt dann fort: „... lies ich ab, dantzt doch auch, doch allein ein gaillarden, ... (Platter, Zur Sittengeschichte des 16. Jahrhdt. Herg. von Heinrich Boos, Leipzig 1878, p. 319). Die Gaillarde scheint bei den Italienern weniger beliebt gewesen zu sein. Caroso bringt sie im „Il Ballarino", 1581, ganz kurz, während Arbeau 50 Seiten braucht, um sie zu beschreiben. Die Tabulatur der von Arbeau aufgezeichneten Gaillarde zu der ternairen Chanson „Anthoinette" lautet:

greue links
greue rechts
greue links
greue rechts
sault majeur
posture gaulche.

Diese Schrittfolge kann nun wiederholt werden bis zum Schluß der Musik. Man kann aber Variationen tanzen. (Vgl. Abschnitt: Gaillardenvariationen, S. 50.) Die Gaillarde nach der Melodie: „Baisons nous belle" notiert Arbeau so:

Ruade droicte[74])
Pied croisé ou greue gaulche
Ruade droicte
Entretaille[75]) causant greue gaulche
Sault majeur
posture droicte (rechter Fuß vorn).

Zu Beginn der Gaillarde hält der Herr die Hand der

[73]) Diese Entwicklung geht weiter über die Volte, Courante zum Menuett, wo dann bestimmte, raffinierte Tanzschriftfolgen den Namen des virtuosen Erfinders erhalten.

[74]) Ruade ist eine greue, nur wird der Fuß nach rückwärts erhoben, „mouement contraire a la greue"! Ballettmäßig gesprochen: kl. Sprung auf r. Fuß u. zugleich l. Fuß in gehob. 4. Pos. hinten. Die Notwendigkeit, Gesellschaftstanzschritte mit Ballettausdrücken zu erklären, zeigt, wie die Genres sich damals noch überschnitten.

[75]) Entretaille ist auch eine Variation der greue. Der linke Fuß steht im Schrittabstand vor dem rechten. Mit einem kleinen Hüpfen wird der rechte an die Stelle des linken gesetzt, der dann den greue-Fußstoß ausführt. Man kann diese Bewegung als Vorläufer des Chasséeschrittes ansehen.

Dame, die sich neben ihm (meist auf der rechten Seite) aufgestellt hat, macht die leichte Reverenz und stellt den rechten Fuß neben den linken. Arbeau schreibt vor: „les deux pieds sont tellement disposez, qu'ilz sont l'un au droict de l'aultre comme vous voyez en la figure cy dessoubs, les arteils desquels sont dirigez en ligne droicte, et soubstiennent egallement le corps de danceur (p. 41). Dies würde bedeuten, die Füße sollen parallel geschlossen nebeneinander stehen (im Gegensatz zur sonst bei den früheren Tänzen üblichen sog. ersten Ballettposition, wo die Füße einen rechten Winkel bilden). Auf der beigefügten Zeichnung aber bilden die Füße doch einen graziösen spitzen Winkel und sind nicht etwa so korrekt geschlossen, wie es der moderne Gesellschaftstanz erfordert. Da kaum ein primitives zeichnerisches Können als Ursache dieser Ungenauigkeit angesehen werden kann, ist unter „Pieds joincts" wohl doch nur ein lockerer Fußschluß zu verstehen, was bei dem flotten Zeitmaß der Gaillarde auch leichter zu erfüllen war, als der gute Körperbeherrschung voraussetzende, absolute Fußschluß unserer modernen Gesellschaftstänze.

Noch bei dem Leipziger Tantzmeister G. Taubert, der ganz im Sinne der französischen Schule lehrt, heißt es 1717: „gut die Füße auswärts setzen, weil man dann weniger leicht wanken kann und weil es „verkürtzet die Schritte, als welche in einem Zimmer nach Proportion des Ortes etwas enger als auf dem Lande von einem Post-Läuffer formiert werden müssen" (p. 411 ff.).

Leider läßt die Arbeau'sche Positionenlehre ganz beiseite, Angaben darüber zu geben, ob die Gaillarde auf dem ganzen Fuß (flach wie unser Tango etwa) oder auf den Ballen erhoben (wie in der Ballettechnik des Wiener Walzers ausgeführt wurde (vgl. Anmerkung 42 a und Anmerkung 84!). Es scheint aber dem Charakter des Bewegungsablaufes der cinq pas zu entsprechen, wenn man annimmt, daß die ersten 4 greue-Bewegungen durchgehend auf dem Ballen gehüpft wurden und bei der finalen Posture dann „come un souspir", zum Verschnaufen gleichsam, beide Füße ganz gesenkt wurden, aber graziös: „lesdites postures ont meilleur grace quand elles se font le pied derrier posé sur terre vn peu plus tost que celuy deuant" (p. 47), es könnte sonst aussehen wie ein Sack Getreide, der zu Boden fällt.

Die Reihenfolge der Variationen blieb dem Geschmack des Tänzers überlassen. Die virtuose Einfallskraft des einzelnen, die man im Verlauf des 16. Jahrhunderts immer mehr zu schätzen beginnt, zeigt sich schon hier.

Herkunft der Gaillarde

Die Herkunft der Gaillarde ist ungewiß Sie erschien am Ende des 15. Jahrhunderts in der Lombardei. Bojardo erwähnt sie 1480 im Orlando Innamorato. Ob sie vielleicht spanischer Herkunft ist, bleibt ungewiß (cf. Sachs, p. 240/41) L. Fonta hält sie für italienisches Erbe: „On la nommait originairement la Romanesque parce qu'elle est venue d'Italie, dit-on." Sachs hält dagegen die Romanesca nur für eine bestimmte, gut bekannte Gaillardenmelodie[76]). Die Betitelung einer Gaillarde in dieser Weise dürfte vielleicht darauf schließen lassen, daß die Zeitgenossen diese Gaillarde irgendwie als italienisch empfanden.

Gaillarden-Variationen

Die Gaillardenschrittfolge wurde im Laufe ihrer Modezeit in Schrittchen und Arabesken diminuiert, so daß die ursprüngliche, leichte Gleichförmigkeit in fließendere Figurationen verfeinert wurde[76a]), ähnlich wie die musika-

[76]) Dies geht auch eindeutig aus dem Text bei Arbeau hervor: „A Orleans quant nous donnions des aulbades nous auions tousiours sur nos Lutz et Guiternes la gaillarde appellée la Romanesque. Mais ie la treuuois trop frequentée et triuiale." p. 52 verso.

[76a]) Ein Herrensolo hat bei Caroso folgende Tanzschrittfolge (nach 8 Takten gemeinsamen Tanzes mit der Dame):

1. Takt: a) kl. Sprung auf r. Fuß u. zugleich l. Fuß in gehob. 4. Pos. vorn werfen;
b) l. Fuß pas jeté in 4. Pos. vorn, zugleich r. Fuß in gehob. 4. Pos.;
c) pas coupé von rechts hinten nach vorn.

2. Takt: a)—b) Pas jeté auf l. Fuß vor in 4. Pos., zugleich r. Fuß in gehob. 4. Pos. nach vorn durchschwingen und im ronde de jambe nach außen;
c) l. Fuß in 4. Pos. hinten niederstellend den Körper zurückfallen lassen.

3., 4. Takt: Dasselbe noch einmal, beim letzten Schritt wenden und auf die Dame zutanzen:
„cinque passi intrecciati", verschlungen.

5. Takt: a) Sprung auf r. Fuß in 4. Pos. vorn, l. Fuß zugleich hinter r. Fuß gehoben in gekreuzte Stellung (bei Arbeau „ruade gauche" genannt!);
b) Hupf auf r. Fuß, zugleich l. Fuß vor r. Fuß in gehobener, gekreuzter Position (pied croisé bei Arbeau);
c) Hupf auf r. Fuß, zugleich l. Fuß in gehob. 4. Pos. hinten.

6. Takt: a)—b) l. Fuß in 5. Pos. hinten niederstellen, r. Fuß in gehob. Pos. vorn und damit ronde de jambe en l'air außen;
c) échappé in 4. Pos., r. Fuß hinten, „cinque passi sopropiede", hintereinander.

7. Takt: a) Sprung auf r. Fuß in 4. Pos. zugleich l. Fuß leicht vor in gehob. 4. Pos.;
b) l. Fuß temps de bout in 5. Spitzenposition, leichtes
c) pas jeté auf l. Fuß in 5. Pos. hinten, zugleich temps de bout mit r. Fuß vorn in 5. Pos.

8. Takt: a)—b) Hupf auf l. Fuß, zugleich r. Bein im grande ronde de jambe nach außen bis zur 4. gehob. Pos. hinten herumführen;
c) échappé in 2. Pos.

lische Begleitung, bevor sie später in die reine Musik als Suitenglied einging, in feiner nunancierte Notenwerte zerlegt wurde (aus ½ wurden 3/6, aus 2/4 machte man 4/8).

Die Verzierungen sind eine der größten Liebhabereien der Hochrenaissance und früh-barocken Welt. Das Trikotieren, ein schnelleres Absatz- und Spitzenschlagen, wurde unter Heinrich IV. geradezu eine Manie[77]); die geschweifte Kurve ist das dekorative Element par excellence. Wie Gleiten und Beugen galante Bewegungen des siècle de Louis XIV. sind, so sind es in der Renaissance Springen (Gaillarde, Volte) und Pavoneggieren (Pavane). Franz I. und Bonnivet liebten es, durch Kraft- und Gewandtheitsproben zu glänzen (vgl. Abschnitt: Renaissancehaltung S. 37 ff.); Heinrich IV. Lieblingstanz war die Volte, bei der man im Dreitakt so hoch sprang, daß die unbekleideten Knie der Tänzerinnen zu sehen kamen (was dann zur Erfindung der kokett ausgeführten Unterhosen führte). Von Elisabeth von England erzählt man, daß sie des morgens nach dem Aufstehen mehrere Gaillarden hüpfte als eine Art Morgengymnastik.

Gaillarde lyonnaise

Die alte Grundform der Gaillarde verliert sich sehr unter lokalen Varianten. So hatte man etwa eine Form, die sich nach einem der ehrwürdigen Kulturzentren der französischen Provinz und Haltepunkte auf dem Wege von Italien nach Paris nannte, die „Gaillarde lyonnaise", von der auch Arbeau spricht. Hier wird die reinere Form, die auf gemeinsam getanzte Schrittfolgen Solotouren des Herrn und gelegentlich auch der Dame aufwies, durch einen ständigen Damenwechsel variiert: „la gaillarde lyonnaise en laquelle le danceur faisant place à ung aultre, prend congé de la damoiselle, la laisse et se retire. Elle ainsi laissée seulle, continue la dance peu de temps, puis va choisir ung aultre, danceur, et après avoir dancé par ensemble, elle prend congé de luy, et le laisse seul et se retire" (Arbeau p. 39). Es war erlaubt, während des Tanzes einem Tänzer die Partnerin wegzunehmen in der Art unserer heute gelegentlich getanzten Abklatschtänze. „. . . les cavaliers au cours de la danse, changeaient de demoiselles en prenant même les dames qui ne dansaient pas." (Ménil, p. 166/67). Und der auf seine zivilisierten Vorfahren stolze Verfasser fügt dann noch hinzu: „On reconnait là l'exquise urbanité de nos pères qui, par les changements, évitaient aux personnes, même les

[77]) Trikotieren: aus der 5. Ballettposition en avant geht der rechte Fuß hinten an die Ferse des linken, linker Fuß hebt die Ferse und streicht in die 1. Ballettposition, dann streicht der rechte Fuß in die 5. Position vor dem linken Fuß und der linke Fuß hebt etwas die Ferse.

moins jolies, de faire tapisserie." Die Gaillarde ist in der Gaillarde lyonnaise zum Schichtwechseltanz geworden, so daß auch die häßlichste einmal dran kam. Vom Volksreigen her kommt diese alle Anwesenden einschließende Form in den Gesellschaftstanz, wie ein Volkston im höfischen Kreise[78]).

Tourdion

Während die Gaillarde der ständige Nachtanz des Pavane war, wird von den Franzosen im 16. Jahrhundert zur Basses danse als Nachtanz der Tourdion gewählt. Er ist nur eine Abart der Gaillarde und steht auch im $^6/_8$ Takt: „l'air du tourdion et l'air d'une gaillarde sont de mesmes." (Arbeau, p. 49). Der wesentliche Unterschied zur Gaillarde ist eine gewisse Dämpfung der Schrittformen, statt der greue der Gaillarde tanzt man nur pied en l'air. „Pied en l'air en dançant le tourdion, car on tient tousiours la Damoiselle par la main: Et qui danceroit le dit tourdion trop rudement, on donneroit trop de peines et de sargots à ladicte Damoiselle." (Arbeau, p. 51).

Die Tabulatur des Tourdion lautet:

Pied en l'air gaulche
Pied en l'air droicte
Pied en l'air gaulche
Pied en l'air droicte
Sault moyen
Posture gaulche
. . .

Im übrigen findet sich auch im Tourdion eine Entsprechung zur Gaillarde lyonnaise: „les ieunes hommes quelquesfois dérobent les damoiselles, les ostant de la main de ceulx qui les meynent, et celuy qui est spolié se trauaille d'en r'auoir une aultre. Mais ie n'apprenne point ceste façon de faire, parce qu'elle peult engendrer des querelles et mescontentements." (Arbeau). Der Nachtanz der Pavane lockerte sich als Gaillarde lyonnaise, der Nachtanz der Basse danse in dieser Form des Tourdion. Beides sind gelockertere Formen. Aber während die Gaillarde ihren Vortanz überlebte, kam der Tourdion gleichzeitig mit seinem Basse danse-Vortanz aus der Mode.

---

[78]) Mit Rücksicht auf das Einbeziehen aller Festteilnehmer in den Tanz liegt es nahe, eine Parallele zum Contre des 18. Jahrhunderts, d. h. einer demokratischer ausgerichteten Aera zu ziehen. Nur kam der Contre aus dem demokratischen England und seinem country-dance, die Gaillarde lyonnaise dagegen aus dem eigenen völkischen Bezirk.

[79]) Man stellte in Italien etwa die Theorie auf, der rechte Fuß sei für das honorare, adorare, der linke für das camminare, riverire. (O. Bie.)

Geselligere Tanzformen

Die Gesellschaft auf der Höhe dieser oft zu raffinierten und zu durchdachten Tanzkunst[79]) mit ihrer symbolischen Gesten- und Gebärdensprache sucht nach Auslösungen[80]). Man sehnt sich von der traditionellen Einzelgruppe hinüber in die geselligere Gemeinsamkeit der ganzen Gesellschaft, von dem zu Anfang des Jahrhunderts noch bevorzugten schön (vor-) tanzenden Einzelpaar zum Gemeinschaftstanz, vom virtuos gekonnten Schautanzen eines oder weniger Paare zum gelösteren Spiel aller mit allen. Nach den reichlich steifen, nur formschönen Reverenzen, zierlichen Zehensprüngen, gehaltenen Kontinenzen und pavoneggierten Courtoisien der frühen, noch italienisch-spanisch bestimmten Renaissance liebt der Franzose der Hochrenaissance den gelockerten Gesellschaftstanz in der Form der heiteren Branles. Hatte die Zeit um 1500 den Höhepunkt des reinen Einzelpaartanzes gesehen, so gewährt das 16. Jahrhundert (besonders in der 2. Hälfte) dem Branles und damit dem Gruppenpaartanz neue Bedeutung, aus denen das 17. Jahrhundert dann wieder feierliche Einzelpaartänze entwickelte.

Branles

Die von Arbeau beschriebenen Branles sind im wesentlichen Gruppenpaartänze und nicht Reigen, wie sie das vorangegangene Jahrhundert unter dem gleichen Namen kannte. Die einzelnen Paare sind charakteristisch für die Mehrzahl der Branles des 16. Jahrhunderts und nicht mehr der Reihentanz mit seinem chorischen Element als Reigenbranle der Spätgotik[81]). Zuweilen bildet sich zwar auch noch im Renaissance-Jahrhundert aus den einzelnen Paaren die mittelalterliche Reigenform: „Quand vous commencerez vn branle, plusieurs aultres se joindrent auec vous, tant ieusnes hommes que damoiselles: Et quelquefois une qui est la derniere en la dance, prendra votre main, et ainsi se fera une dance ronde" (Arbeau, p. 70), womit Arbeau einen Reigen in der Väter Weise meint. Als Arbeau 1588 seine Orchésographie schrieb, kamen die Branles als Gruppenpaartanz gerade in Mode[82]). Beinahe zwei Dutzend Branles beschreibt der

---

[80]) Vgl. Abschnitt: Gesellschaftstanz und Volkstanz in der weiteren Entwicklung, S. 8.

[81]) Gelegentlich war der Branle auch schon im späten 15. Jahrhundert Einzelpaartanz: im Renault de Montauban, dessen Verfasser zum burgundischen Hof gehörte, befindet sich eine Miniatur, die Renault mit Clarisse darstellt, allein einen „Bransle de Serviette" tanzend.

[82]) Aus ihnen entwickeln sich die Einzelpaartänze des 17. Jahrhunderts. Die Branlepartie in Arbeaus Buch weist also in die Zukunft, auf die aufkommende Kunst des Stilisierens von Volkstänzen, die in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Bourré, Passepieds, Menuett

galante Abbé von Lengres. Als Volkstänze mit dem chorischen Reigencharakteristikum waren sie nie in Vergessenheit geraten: „ie les ay aultresfois dance auec les Bachelettes de Poictiers." (Arbeau). In der Orchésographie sinken die Bassetänze in Vergessenheit und aus den Reigen des Volkes steigt neues Leben auf für den Tanz der höf. Gesellschaft. Nach der jahrzehntelangen Alleinherrschaft von Pavanen und Gaillarden, Tief- und Hochtänzen holt die höfische Gesellschaft sich jetzt den Reigen aus allen Provinzen. Wie die Schriftsprache Bereicherung aus den Dialekten der Provinzen schöpft, so tut es der Gesellschaftstanz aus den bäuerischen Provinztänzen, die man umbildet und suitenmäßig zu einer Folge von mehreren Branles mit wachsendem Tempo komponiert. Wahllos, wie dies so überaus charakteristisch für die französische Renaissance ist, übernimmt man die verschiedensten Stilarten, angefangen bei den einfachen Treschi, die schon in altfranzösischen Romanen häufig getanzt wurden, (als Volkstänze, in Reigenform mit pantomimischen Einlagen nach uralten Chansonweisen) und die nun als Paartanz auftreten. Die Gesellschaft nimmt in ihren Kreis auf, was ihr zu Spiel und Scherz fruchtbar dünkt, hier dieses, dort jenes.

Die große Beliebtheit der Branles[83]) bei der französischen Gesellschaft zeigt sich schon darin, daß sie gleich bündelweise getanzt wurden: Branle commun, Branle simple, Branle gay, Branle de Bourgoigne — pflegte man aneinanderzureihen.

Die meisten Branles stehen in binairer Taktart (4-schlägig, wie die meisten Tänze des 16. Jahrhunderts), also wie die traditionellen Vortänze des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts (und auch deren wahrscheinliche Vorgänger). Simples und Doubles sind die häufigst erwähnten Schritte. In den alten Basses danses wurden

---

ihren Höhepunkt erreicht (während sich in der Literatur d'Urfés Seladon und Sidneys Pamela die Sympathien der eleganten Welt teilen. Die 3 Romane à la mode sind: Tasso: Aminta, 1581; Sidney: Arcadia, 1581, und d'Urfé: Astrée, 1610.). Die Basse danse partie ist dagegen retrospektiv. So ist Arbeaus Buch unter einem günstigen Stern geschrieben, als Altes noch nicht ganz verschwunden und Neues im Entstehen begriffen ist.

[83]) Man kann beobachten, daß diese Branletänze nicht in ganz Europa Modetänze wurden. Die promenadenartigen Hoftänze, die Pavane und Basse danse und die leicht gesprungene Gaillarde, tanzte man bald auch in Deutschland und England, in halb Europa. Die Branles dagegen bleiben in Frankreich, wenn sich auch Entsprechungen in dem ital. Brando des späten 15. Jahrhunderts und dem englischen Brawl sehen ließen. Die frz. Branles behielten auch als Gesellschaftstänze ihren einstigen regionalen Charakter.

diese Schritte nach vorn getanzt, in den Branles schräg seitlich-vorwärts, sonst ganz genau so. Ferner fand sich die Branle-Bewegung schon als ein Balancé-Schritt in den Basses danses. Wenn man nun noch in Betracht zieht, daß die Tanzbücher der Zeit die Feste mit einem Branle eröffnen, so kann man annehmen, daß der Branle nach seiner Adoption durch die Renaissancegesellschaft an die Stelle der früheren Vortänze als Eröffnungstanz getreten ist.

Branle-suite

Die Branles treten, wie schon angedeutet, (vgl. Abschnitt: Branles, S. 54) in einer bestimmten Reihenfolge auf: das Tanzfest wird mit dem gemächlichen Branle double oder commun eröffnet, dann folgt der Branle simple, beide sind für ältere Herrschaften, darauf kommt der Branle gay für „les ieusnes maries" und schließlich der Branle de Bourgoigne für „les plus ieusnes".

Das Tempo wird dabei immer schneller, double und simple, die wenig unterschiedlich voneinander sind, stehen binair, in mäßigem Zweitakt. Branle gay ist im Dreitakt. (Sachs entscheidet sich für 6 teiligen Takt, p. 260). Der Branle de Bourgoigne schließlich steht in schnellerem Zweitakt. In dieser bewußt eingehaltenen Reihenfolge vom gemessensten Branle zum „plus gay" verbirgt sich auch noch ein Stück Mittelalter inmitten der Hochblüte der Renaissance. Es ist das alte Schreiten — Springen als Gruppierungsprinzip, wie es der mittelalterlichen Folge von Basse danse-Vortanz und Saltarello, bzw. pas de breban-Nachtanz oder Pavane und Gaillarde zugrunde lag.

(Zur Zeit Ludwigs XIV. wird diese Folge lauten: Branle à mener, Gavotte, Courante oder Menuett).

Branle double

Der Branle double ist der gemessenste unter den Branles. Arena beschreibt ihn wie eine Springprozession: 3 Schritte vor, 2 Schritte zurück.

Arbeaus Tabulatur sieht so aus:

pied droit ioinct
Pied gaulche largy[84])
pied droit approche
pied gaulche largy
} ces quarte pas font double a gaulche.

Pied droit largy
pied gaulche approche
pied droit largy
pied gaulche ioinct
} ces quatre pas font double a droict.

[84]) Arbeau unterscheidet 10 Positionen. Danach sind: „pieds largys: die Füße stehen in kleinem Abstand voneinander und auf beiden ruht das Körpergewicht. „pieds ioincts": beide Füße stehen geschlossen

Also ein Doppelschritt links, ein Doppelschritt rechts, daher der Name: Double. Ein Doppelschritt besteht in zweimaligem Fußsetzen seitlich des einen Fußes und zweimaliges Nachziehen des anderen Fußes.

Der Takt ist binair. (Sachs nimmt $^4/_4$ Takt an.) Jeder Takt umfaßte einen Doppelschritt, so daß auf jeden Taktteil ($^1/_4$) eine der vier Fußbewegungen entfiel, nur beim letzten Viertel des zweiten Taktes durften beide Füße hochgeworfen werden.

Arbeaus „Branle simple" zeigt folgende Form: Branle simple

Pied gaulche largy
pied droit approche } ces quatre pas font
pied gaulche largy
pied droit ioinct } un double a gaulche

pied en l'air gaulche[85])
pied en l'air droit } Ces trois pas font
pied en l'air gaulche
souspir. } un simple a droict.

Im simple macht man also statt des Doppelschrittes nach rechts nur einen einfachen Schritt. Die weniger decoupierte Form lautet für den zweiten Takt:

Pied droit largy
pied gaulche ioinct.

(Arbeau, p. 71).

Der simple ist binair wie der double. Sachs nimmt folgerichtig $^6/_4$ Takt an. Für Arbeau bestand das Problem des Taktstriches noch nicht. Er schreibt: „Soubz la mesme mesure binaire & par mesmes pas que ie vous viens de proposer pour le branle double, vous dancerez le branle simple ..." In der beigefügten Notation faßt der Air d'un branle double stets gleichmäßig 8 Noten zusammen in einen Takt, der Air d'un branle simple mal 4, mal 8 Noten.

Die Tabulatur des Branle gay lautet bei Arbeau: Branle gay

Pied en l'air droit
pied en l'air gaulche
pied en l'air droit
pied en l'air gaulche
Pause.

---

nebeneinander (parallel?) und sind beide belastet (p. 41/42). „pieds approche": Füße stehen in kleinerem Abstand nebeneinander, kein Fußschluß!

[85]) Vgl. Abschnitt Gaillarde, Anm. 70.

Darauf wird dasselbe noch dreimal wiederholt. (Arbeau, p. 72).

Dieser Branle ist „gay", weil ein Bein immer in der Luft ist. Er steht in ternairem Takt, und zwar muß man sechsteiligen Takt annehmen, auf den vier Schritte und eine Pause entfallen. Sachs teilt die 6 Minimen so auf:

1. Minime: rechter Fuß erhoben
2. „ linker Fuß erhoben
3. „ rechter Fuß erhoben
4. „ linker Fuß erhoben
5. „ linker Fuß bleibt erhoben
6. „ Schrittpause

Branle de Bourgoigne

Der Branle de Bourgoigne hat dieselben Schritte, wie der Branle double in binairer Taktart, nur „plus legière et concitée".

In den Branles des 16. Jahrhunderts haben sich trotz ihrer Entwicklung zum Gruppenpaartanz verschiedene Elemente des mittelalterlichen Reigen mit seinem volksgebundenen Stil erhalten.

Zunächst können, wie einst beim Branle des Volkes, beliebig viele mittanzen.

Pantomimen

Ferner ist das pantomimische Element, in diesen zu Tänzen der Gesellschaft gewordenen Reigen, ein Erbe aus ihrer vorhöfischen Zeit, das bei den bäuerlichen Tänzern mehr zu Hause war als bei den aristokratischen. Merkwürdigerweise hat das Zeitalter der Renaissance, das sonst in seinen Lebensäußerungen so betont war und seine antikisierenden Ideen auf so vielen anderen Gebieten (Literatur, Architektur, Festgestaltung etc.) nachdrücklichst zum Ausdruck brachte, hier, wo sich viele Möglichkeiten geboten hätten, keinerlei praktische Versuche gemacht, seinen ihm eigentümlichen Stil durchzusetzen. (Von dem mehr theoretisch zu wertenden Versuch Baïfs und seiner Akademie kann bei der Betrachtung der wirklichen Verhältnisse abgesehen werden, vgl. Anm. 105/6!) Wir finden keinen Branle pour Hélène oder Didon se sacrifiant, sondern man tanzt einen Branle, bei dem man in die Hände klatscht, als gelte es, Wäsche zu waschen, genannt: Branle des Lavandiers: . . . „lequel represente celuy (=bruit) que font les batoirs de celles qui lauuent les buées sur la riuiere de Seyne, à Paris." (Arbeau, p. 83). Ist es Arbeitsmimik in dem einen, so ist es ausgesprochene Theatralik in einem anderen. Im Branle des Hermites erscheint das pantomimische Motiv des Armkreuzens und Verneigens „. . . des gestes, semblables a

Branle des Lavandiers

ceulx qu'ont accoustumé de faire les Hermites quand ils saluent quelqu'vn . . ." (Arbeau p. 85).

Gavotte

Im Branle, den Poitou zum Gesellschaftstanz beisteuert, macht man das ländliche Holzschuhgeklapper nach: „Les Poicteuines le decouppent et font un bruit gracieux de leurs sabots (Arbeau p. 79)[86].

Branle de Poictou

Ein Branle gesticulé einer anderen französischen Provinz ist die Gavotte[87]. Auch dieser Branle besteht aus einer Folge von zierlichen, decoupierten Doppelschritten mit Gaillardenschritten im binairen Takt. ($^4/_4$ Takt; cf. Sachs, p. 261).

pied largy gaulche
petit sault
pied droit approché
petit sault

marque pied croisé[88])
petit sault
greue droicte croisée
petit sault
pieds ioincts
petit sault

marque pied gaulche croisé
marque pied droit croisé

greue droicte croisée
petit sault
pieds ioincts avec capriole.

Wichtig und charakteristisch ist auch bei der Gavotte das pantomimische Spiel: nach einigen gemeinsamen

[86]) Es wird gern behauptet, daß das Menuett sich gerade aus diesem Branle de Poictou entwickelte. Es liegt zu dieser Annahme kein zwingender Grund vor, da es auch andere Branles im $^3/_4$ Takt des Menuetts gab und der pas menu auch schon im 15. Jahrhundert bekannt war.

[87]) Gavots sind die Einwohner des Gaspençais im oberen Dauphiné.

[88]) Marque pied: Fußspitze markieren; man führt einen kleinen Sprung nach vorn aus und zieht den anderen unbelasteten Fuß (=Spielbein) an das Standbein heran. Wird der rechte Fuß herangezogen, spricht man von marque pied droit und umgekehrt. Marque pied croisé: Kleiner Sprung auf einem Bein mit gleichzeitigem Kreuzen des anderen Beines vor das Schienbein des Standbeines. Wird der rechte Fuß vor den linken gekreuzt, ist es pied croisé droict, entsprechend links (vgl. Anm. 76 a!). Capriole: ein größerer Sprung mit Battementartiger Bewegung in der Luft.

Tanzrunden aller Paare tritt ein Paar in die Mitte, dann küßt der Herr alle Damen und die Dame alle Herren[89]).

Am Schluß überreicht die Dame des Hauses ein „chapelet ou bouquet à celuy des danceurs qui doibt payer les ioueurs et estre le chef de la feste à la prochaine assemblée (Arbeau, p. 93).

(Die Gavotte des 19. Jahrhunderts ist ein Kolonnentanz, und hat mit der Branle-Gavotte des 16. Jahrhunderts nichts gemeinsam.)

Branle de la torche

Im Branle de la torche, der gern auf Hochzeiten getanzt wurde (auch Chandelier-Branle genannt), wird ein Leuchter gereicht, mit dem Feuer als Symbol des Lebens[90]). Ein Herr tanzt mit einer Fackel und sucht sich eine Dame, dann tanzen beide kurz zusammen, er gibt ihr die Fackel und läßt die Tänzerin am Ende des Saales stehen. Nun sucht sich die Damoiselle einen neuen Partner, tanzt mit ihm und gibt ihm die Fackel „... ainsi consequemment s'appellent à ceste dance les vns les aultres".

Der Branle de la torche war schon am Hofe Philipp des Guten von Burgund als Gruppenpaartanz beliebt und flämische Meister haben ihn in ihren Miniaturen dargestellt[91]).

Triory

Der Branle, den die Bretonen dem Gesellschaftstanz lieferten, heißt Troiry. Der bretonische Jurist Noël du Fail[92]) schreibt in seinen Baliverneries, 1548 (realistischen Darstellungen des bäuerlichen Lebens), daß der Passepied der oberen Bretagne angehöre, der Triory mit Absatzdrehen dagegen der unteren. Zur Zeit Arbeaus ist der Triory außerhalb der Bretagne kaum bekannt gewesen: „ce branle est peu ou point pratiqué par deça ... ce sera par mesure binaire legiere." (Arbeau, p. 81).

Tanzfolge des Bayonner Festes 1565

Den Stand der Dinge zu Beginn der 2. Hälfte des Jahrhunderts erkennt man an dem Bayonner Fest der Katharina von Medici, jener französischen Fürstin, die die Brücke schlug von den alten Renaissancefesten Italiens zu dem Feststil der französischen Renaissance (vgl. O. Bie).

---

[89]) Die Sitte des Küssens bei den Tänzen erwähnt auch Felix Platter: „... hat ein lange nasen, also wan man sy küssen wolt auf den deutzen, wie im Bruch, und einer ein ziemliche nasen, nit wol zu den leftzgen, doruf man pflegt ze küssen, zukommen kondt ..."
(Platter: Zur Sittengeschichte d. 16. Jhrhdts.)

[90]) Dieser Brauch findet sich noch am Deutschen Kaiserhofe im 19. Jahrhundert bei Fürstenhochzeiten.

[91]) Torche-dance at feast. Flemish, early sixteenth century. British Museum, B. 116.

[92]) Vertreter der regionalistischen Erzählungsliteratur.

Während des Festmahles in Bayonne traten Tanzgruppen der französischen Provinzen auf, eine jede à la façon de son pays.

Poitevininnen zur Sackpfeife, Burgunderinnen und Champagnerinnen zu Trommel, Geige, Schalmei. Bretoninnen, Provenzalinnen, alle mit ihren heimischen Instrumenten. Dann zeigten sie ihre heimischen Reigen: die Branles des Poitevin, die figurierten Tänze der Bourgognonen, die Triorys und Passepieds der Bretonen. Man liebt das Regional-Nationale, es ist eine getanzte französische Heimatkunde. Der Hof tanzt darauf einen italienischen Passamezzo, (Passa e mezzo = Anderthalbschritt), eine Pavane italienischer Herkunft aber in schnellerer und gelockerterer Form, darauf eine spanische Pavane, eine Gourante und Bourrées und Sisonnes, höfisch stilisierte Volkstänze, deren große Mode in das 17. Jahrhundert fällt[93]).

Den weitaus größten Teil der Festtanzfolge nehmen die Reigen der Landleute ein, die man wohlgeordnet in höfischer Suitenfolge pflegt, und man vergißt langsam die feierliche, schautanzmäßig aufgezogene Solotour eines Einzelpaares, wie sie bei Jahrhundertbeginn beliebt gewesen war.

Allemande

Ein anderer, lebhafterer Tanz der Hochrenaissance ist die Allemande, ein binairer Schreittanz. Sie ist sehr einfach in ihrer Schrittfolge, indem sie vorwiegend aus doubles besteht. Ihre Herkunft ist ungewiß. Arbeau spricht ihr deutschen Ursprung zu, indem er ihren etwas schwerfälligen Charakter als typischen Ausdruck deutschen Wesens ansieht. „L'Allemande est une dance pleine de mediocre gravité, familière aux Allemands, et croy qu'elle soit de noz plus anciennes car nous sommes descendus des Allemands." Es ist dies die einzige Stelle, an der Arbeau die allemannisch-germanische Herkunft eines Tanzes hervorhebt.

Die Allemande ist dieselbe Tanzart wie die folgende Courante der Orchésographie: eine lebhaftere Promenade darstellend findet sie sich um 1580 unter den Hoftänzen. Ihr Name verschwand dann bald und tauchte erst 200 Jahre später wieder auf „un grand nombre de Contredanses ne sont que des Allemandes" (L. Fonta)[94]). Bei

[93]) Von Bourrées und Sisonnes wird im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter gesprochen, da ihre Modezeit sehr kurz war und im wesentlichen nur die nach ihnen genannten Beug- und Springschritte übrig blieben.

[94]) Interessant ist der Weg, den die Allemande nahm: sie ging von Frankreich nach England (nachdem sie vielleicht durch den langen Aufenthalt der frz. Truppen in Deutschland aus alemannischem Lebens-

Arbeau ist die Allemande ein Gruppenpaartanz: „vous la pourrez dancer en compagnie" (Arbeau, p. 67).

Eine kleine Episode, die Vieilleville (Mém. IV, Chap. 2) berichtet, zeigt gut, wie damals der Tanz bei Staatsaktionen mit in den Festapparat eingebaut war: im Oktober 1552 ist großer Galaball anläßlich des Empfanges der Gesandten der lutherischen Deutschen Prinzen, die nach Paris gekommen waren, um ein Bündnis mit dem französischen König gegen Charles-Quint zuwege zu bringen. „Et après la dance royale, qui de deux à deux, que le roy avoit commencée et menée on leur sonna des allemandes". Es war dies ein Akt liebenswürdiger Aufmerksamkeit und Schmeichelei gegenüber den Gästen. Aber die Deutschen wagten nicht am Tanz teilzunehmen, als sie sahen, wie der Prinz von Oranges virtuos tanzte „fors le prince d'Oranges, qui s'en acquitta fort dextrement, et eust emporté le prix de la gaillarde, si avec ses despostes capriolles, tours et detours, fleurettes drues et menues, gambesottes, bonds et saults fort ligiers et adroicts, il eust observé la cadence" (Vieilleville).

Courante

Als Nachtanz zur Allemande erwähnt Arbeau schon die Courante, die der Lieblingstanz des 17. Jahrhunderts wurde. Sie kommt aus Italien Anfang des 16. Jahrhunderts nach Frankreich (cf. Cl. Marot Epîtres des Dames de Paris, 1515, erwähnt sie erstmalig). Ihr Name „Corrente" (= courant de l'eau) deutet den Stil ihrer Tanzbewegungen an (wie es auch schon bei der Pavane der Fall gewesen war). „Elle se dansait par allées et venues courtes et un mouvement très pliant pour les genoux qui rappelle celui du poisson lorsque plonge légèrement pour revenir de suite à la surface de l'eau (L. Fonta).

Dieser Stil des plier und glisser (charakteristische Bewegungen des nächsten Jahrhunderts) ist ihr aber auch erst im Zeitalter der Klassik zu eigen. Bei Arbeau wird die Courante noch gesprungen: „il fault saulter les pas de la Courante, ce qui ne se faict pas en la Pavane ny en la Basse-danse." (Arbeau, p. 63). Es scheint, daß Arbeau der Courante kein größeres Interesse entgegengebracht hat. Er erwähnt sie nun sehr kurz, p. 65 v. ff. Die Schrittfolge besteht aus gehüpften simples und doubles: zwei einfache und ein doppelter Schritt nach links, darauf die

---

raum nach Frankreich gebracht worden war), wurde dort Countrydance genannt und kam zugleich mit vielen anderen demokratischen Ideen im 18. Jahrhundert als Contre-danse wieder in die gerade verblühende adlige Gesellschaft Frankreichs, diesmal als Massenpaartanz, wo er schließlich in 3 teiligen Takt übergeht. (cf. Dubois: Principes d'Allemandes, 1760.)

gleichen Schritte nach rechts, und so fort im ständigen Wechsel. Die von Arbeau erwähnte Courante steht im Gegensatz zu den meisten anderen Couranten-Aufzeichnungen (etwa Attaignant) im geraden Takt. Zwei leichte Schläge entfallen auf einen Takt. Sie ist also etwas bewegter als die Pavane, eine gaillardisierte Pavane, deren Takt sie beibehält. So wäre sie ein Beispiel mehr für die Entwicklung des Tanzgeschmackes gegen Ende des Renaissancejahrhunderts, wo der Gesellschaftstanz schneller und gelockerter wurde. (Gaillarde und Branle).

Daneben aber verlangt Arbeau bei der Courante gehüpfte oder gesprungene Schritte, woraus sich der Nachtanzcharakter des Tanzes ergibt.

Da alle anderen uns bekannten gesprungenen Nachtänze im Tripelakt stehen und der munter schnelle Charakter der Courante in der 2. Hälfte des Jahrhunderts auch literarisch bezeugt ist (Shakespeare spricht in Heinrich V. von „swift corantos"), dürfte es feststehen, daß die Courante auf französischem Boden von jeher in dreiteiligem Takt in Brauch war. Es würde auch dies gut zu der allgemeinen Vorliebe für Beschleunigung der Zeitmaße und Bewegungen passen. (Volte).

L. Fonta glaubt den Widerspruch bezüglich des Taktes lösen zu können, indem sie eine dreistufige Entwicklung und Umwandlung der Courante annimmt: „Mais elle (= La Courante) subit, par trois fois, de grandes transformations; au XVI. siècle sa mesure est binaire et elle se danse par haut c.—à.—d. qu'elle est sautée . . . A l'époque de la venue de Marie de Medicis en France (Gemahlin Heinrich IV. des 1. Bourbonen, 1589—1610) sa mesure devint ternaire (also sehr spät!); les pas cessent d'être sautés et sont, au contraire, glissés à terre. Elle devint plus tard la danse préferée de Louis XIV. qui la dansait mieux que personne à sa Cour." (Einltg. zur Orchésographie). Das Zusammenfallen von Wandlung in ternairen Takt mit Übergang von gesprungenen Tanzschritten zum plier-glisser-Stil ist unwahrscheinlich. Die Courante wurde erst zur Zeit Ludwigs XIII. zu einer „Danse très grave". Gleichzeitig mit dem neuen Largo-Zeitmaß wurde sie dann zum Einzelpaartanz und so zu einer letzten Erinnerung an die Zeit der Basse danse. Die Zeitgenossen empfanden sie bis zum Schluß als italienisch, während das Menuett, ihr Konkurrenz- und Nachfolgetanz, dann reinste französische Bildung ist.

Couranten-Pantomime

Die große Zeit der Courante war sicher das 17. Jahrhundert. Was uns aber an ihr im 16. Jahrhundert interessiert, ist ein mittelalterlicher Bestandteil, der ihr bis

zur Jahrhundertmitte anhaftet: das eingeflochtene, pantomimische Werbespiel, ein Liebeswerben und Sprödenspiel mit starkem Ritartando, in dem die constance aber letzten Endes doch siegt.

Drei junge Herren wählen sich drei Damen. Nun führt der erste Herr seine Dame an das Ende des Saales[95]) und kehrt allein zurück. Die beiden anderen Paare tun dasselbe nacheinander. Sobald der dritte zurück ist, fängt der erste an, seine Partnerin mit reicher Pantomimik zu umwerben, indem er sich etwa das Hemd schön zurechtstutzt, „faisant plusieurs mines et contenances d'amoureux". Die Tänzerinnen aber wehren ihn mit den Händen ab und kehren ihm den Rücken. Er mimt den Verzweifelten und geht, woher er gekommen ist. Die beiden anderen Herren mimen nun nacheinander dasselbe. Der Tanz ist aber keine Tragödie. Schließlich gehen die drei, viribus unitis, auf ihre Auserwählten: „lors lesdites Damoiselles se rendoient entre leurs bras et dançoient la dite courante pesle mesle."

Diese pantomimische, an das einfache Volk gebundene Szene verliert im höfischen Festsaal durch das Einwirken der Tanzlehrer an Frische. Sie erstarrt und wird zur Karikatur, bis die Renaissance in ihrem Bestreben, die Stile zu entwirren und zu bereinigen, die Pantomime in den Bühnentanz, d. h. das Ballett verwies, so daß sie aus dem Gesellschaftspaartanz ganz verschwand.

In den mittelalterlichen Reigen war das pantomimische Intermezzo noch Hauptsache gewesen. Im Rosenroman (Vers 727—776) findet sich etwa eine Reigenbeschreibung mit einer eingeflochtenen, dramatischen Szene: zwei Tänzerinnen küssen sich. Die übrigen Tanzteilnehmer, paarweise hintereinander aufgestellt, umrahmten diese Szene durch ihren marschmäßigen Reigen. Noch im 15. Jahrhundert ruht auf dem umrahmenden Tanz nur ein Nebenakzent. Aber sobald der Volkstanz-Reigen eine zeitlang im höfisch-salonmäßigen Kreise getanzt ist, wird die rein tänzerische Umrahmung zur Hauptsache und das dramatische Intermezzo verkümmert. Basse danse und Pavane, beides Tanzformen, die von Anfang an an die höhere Gesellschaft gebunden sind (wenn

---

[95]) Die Tanzfestdarstellungen der Zeit zeigen meist einen rechteckigen, länglichen Saal, in dem die Gäste teils sitzend, teils stehend in mehreren Reihen hintereinander gruppiert an den beiden Längsseiten des Saales aufgebaut sind. In der Mitte ist ein verhältnismäßig schmaler Gang freigelassen, auf dem der Tanz der wenigen Paare sich vor den Augen der nichttanzenden Gäste abspielt.

auch, wie dargestellt, über die Estampie, bzw. Karole Volkstanzherkunft vorliegt (vgl. Seite 29/30) und bei den Begleitchansons bzw. Frühstufen der instrumentalen Tanzmusik ebenfalls (vgl. Seite 18)), haben keine (volksgebundene) dramatische Einlage, die Gaillarde verliert sie um die Jahrhundertmitte, desgleichen die Courante. Bei der Neuaufnahme von Volkstänzen im letzten Drittel des Jahrhunderts, der Branles der verschiedenen Provinzen, tritt durch die Umwandlung in Gruppenpaartänze und starke Stilisierung der mimischen Bestandteile (die hier keine in sich geschlossene dramatische Szene darstellten) sofort eine Dämpfung des möglicherweise für den Salon zu bäuerlichen Stils ein.

Wenn das 16. Jahrhundert das Pantomimische im Gesellschaftstanz streicht, so geschah dies nicht etwa wegen eines Zurückgehens des Geschmackes am Pantomimischen, sondern weil es außerhalb des Gesellschaftstanzes desto konzentrierter und reiner gepflegt wurde, im Ballett, genauer gesagt, in der Vorstufe des späteren, von Benserade und Lully geschaffenen Balletts, den aus Tanz, Rezitation und Musik (also den drei rhythmischen Künsten! vgl. Abschnitt Musik und Tanz, S. 14) gemischten Festarrangements, lebenden Bildern voller Allegorien und antikisierender Ideen. Das 16. Jahrhundert in Frankreich hat das Verdienst, die Trennung der Gattungen angebahnt zu haben, die die Tanzakademien des nächsten Jahrhunderts vollzogen.

Volte

Im Zuge einer Darstellung der Entwicklung des höf. Gesellschaftstanzes, die in ihrer Gesamtheit gesehen mit Bezug auf Tanzform, Tanzstil und Geschmack eine Aufwärtsentwicklung vom spätgotischen 15. Jahrhundert zum (ersten, modern anmutenden) Renaissancejahrhundert darstellt, über die Volte zu schreiben, berührt den Tanzhistoriker ähnlich peinlich wie den Literaturhistoriker, wenn er von den Blasons du beau tetin et du laid tetin zu berichten hat. Beides sind geschmackliche Entgleisungen. Man kann sich nicht vorstellen, daß der größte Lyriker der Zeit etwa mit seiner Hélène Volte getanzt hätte, nachdem er im Abendsonnenschein über die Terrasse mit ihr in den Park wandelte, um zu sehen, ob die Rose erblüht sei. Aber Ronsard ist nur das eine Antlitz der Zeit. Das andere bietet Agrippa d'Aubigné[96]), wenn er die grauenhaften Verhältnisse der Welt außerhalb des Hofes schildert, das Land verwüstet von Bürgerkriegen und religiösem Elend. Aus diesem Gegensatz heraus ist

[96]) Ronsard desgleichen in den „Discours sur les misères de ce temps", wenn auch weniger packend.

die Volte mit ihrem degenerierten Geschmack vielleicht zu erklären.

Herkunft der Gaillardischen Volte

Ihrer Herkunft nach ist die Volte eine Abart der Gaillarde, wie sie die Provenzalen tanzten. Man bezeichnet sie gelegentlich daher auch gaillardische Volte. Sie ist der einzige Umarmungstanz, der vor dem Walzer in der Tanzliteratur erwähnt wird. (Gaillarde war offener Paartanz.) Auch Arbeau bespricht die Volte, gibt aber nur eine Schrittfolge und ist im Herzen gegen sie: „Aujourd'hui les danceurs n'ont point ces honnestes considérations en ces voltes, et aultres semblables dances lascives et esgarees que l'on a amené en exercice, en dancant lesquelles on faict bondir les Damoiselles de telle mode, que le plus souvent elles monstrent a nud les genoux, si elles ne mettent la main a leurs habits pour y obuier."

Nicht nebeneinander oder gegenüber, sich kaum berührend in stark gedämpfter Paarungssinnbildlichkeit, vor und zurück, hin und her, sondern eng umschlungen und möglichst hochspringend, tanzte man Volte. Man tanzte sie nach links drehend in 4 Touren, jedesmal nur einen Dreiviertelkreis drehend. Nach der vierten Tour war man wieder in der Ausgangsstellung. Um die Drehung ausführen zu können, umfaßte der Herr mit seinem linken Arm die Dame und hält sie an der Hüfte fest. Mit der rechten greift er unter ihr Korsett „au dessoubz de son busq" (Arbeau, 64 v) um bei dem gemeinsamen Sprung die Dame mit hochheben zu können „pour l'aider à saulter quand la pousserez deuant vos auec vostre cuisse gaulche" (p. 64 verso). Die Dame hält sich mit der rechten Hand an Schulter oder Rücken des Herrn fest, mit der linken soll bei Arbeau das Kleid festgehalten werden „affin que cueillant le vent, elle ne monstres sa chemise ou sa cuisse nue" (p. 64 verso). Nach rechts drehend war die Haltung entsprechend[97]). Brantôme fand die Volte nicht unanständig, im Gegenteil, er begeistert sich für sie, denn „en faisant volleter la robbe, monstroit tousjours quelque chose agréable à la veue, dont j'en ay veu plusieurs s'y perdre et s'en ravir eux-memes" (Discours III).

Die Volte wäre sündiger gewesen, wenn sie feiner gewesen wäre. So wurden nur die rohesten und derbsten

[97]) Die ternaire Volte wird häufig als Vorläufer des Walzers angesehen. Es ist dies nicht erwiesen. Drehtänze in Umarmungsstellung sind in Deustchland schon vor der provenzal. Volte bekannt. Hans Sebald Beham (1500—1550), Heinrich Aldegrever (1502—62) und andere zeigen schon auf ihren Stichen diese Tanzhaltungen. Was die Volte auszeichnet, ist nur ihr Schicksal, als Hoftanz anerkannt und deshalb aufgezeichnet worden zu sein.

Instinkte durch sie geweckt. Dennoch war sie hoffähig. Allerdings ist es der degenerierte Hof der letzten Valois. Heinrich III. hat die Volte, die schien „se moquer du qu'en dira-t-on", vor allem bevorzugt und leidenschaftlich gern getanzt. Bei der Doppelhochzeit 1572 tanzte Marie von Cleve solange die Volte, daß sie sich von Katharina von Medici in ein Kabinett führen lassen mußte, wo sie ihr Hemd wechseln konnte. Kurz darauf kam Heinrich III., damals noch Herzog von Anjou, ebenfalls vom Volte-tanzen in Schweiß gebadet in das Gemach, um sich die Haare zu ordnen. Das Wäschestück auf einem Sessel findend, trocknete er sich, ohne es näher zu betrachten, damit das Gesicht ab. Es war das Hemd Marie von Cleves. Da der Glaube an Behexung und magische Einflüsse trotz Hochrenaissance noch allgemein sehr verbreitet war[98]), sagt man, die Berührung mit dem Hemd der schönen Marie habe unbewußt eine heiße Leidenschaft in dem Herzog erweckt und die Annahme der Krone Polens sei ihm später nur deshalb so schwer gefallen, weil es ihn von der geliebten Marie von Cleve trennte[99]).

Als Hofdichter und aumônier Karls IX. mußte Ronsard gelegentlich auch in die niederen Regionen höfischer Gelegenheitsdichtung hinabsteigen. So besingt er 1572 die Verve, mit der Margarete von Valois die Volte tanzt. (Es ist kein Loblied auf die Volte an sich!)

„Comme une femme elle ne marchoit pas
Mais en roulant divinement le pas
D'un pied glissant couloit a la cadence.
. . . .
Le Roy dançant la volte provencalle
Faisoit sauter la Charité sa soeur;[100])
Elle suivant d'une grande douceur,
A bonds legers soloit parmy la salle.
(Ronsard, zitiert bei Bourciez).

Der allzu freimütige Stil der Volte ist in etwa eine tänzerische Entsprechung zu Rabelais' zu dehnbarer Regel: Fais ce que voudras! Wie man in dem nur von einigen oberflächlichen religiösen Übungen gedämpften Leben in Thélème (Rabelais hatte als Modell für sein monastère

[98]) Als in dem gleichen Jahre, in dem Trissinos Tragödie „Sohponisbe" am frz. Hof aufgeführt wurde, Heinrich II. tödlich verunglückte, verbot Kath. von Medici weitere Aufführungen von Tragödien, weil sie an deren unheilvollen Einfluß glaubte. (Du Bled.)

[99]) Die Liebe überdauerte das Exil. Als König von Frankreich hoffte er sie zu heiraten u. ließ sie scheiden. Aber Marie v. Cleve starb plötzlich, an Gift, wie man sagte.

[100]) „Charité" war damals schon 45 Jahre alt, als sie den „berger" aus Savoyen heiratete.

mondain das Schloß Chambord genommen!) das Lebensideal der Renaissancegeneration sehen muß, so spiegelt die Volte den „idealen" Rhythmus der Hoffeste zwischen Bartholomäusnacht und Edikt von Nantes: „la fête sans lendemain morose et sans mélancolique arrière-pensée d'avenir, l'espoir d'être infiniment heureux." (Bourciez, p. 429.)

„Amoureux, menez vos aimées,
Ballez et dansez sans séjour;
Que les torches soient allumées
Jusques à la pointe du jour."
Ronsard, Odes retranchées (Buch II, p. 471).

Die Mode am Hofe der letzten Valois

Der Hof lebte seinen Lebensstil weiter trotz des Landes in Flammen[101]). Heinrich III. ist bekannt als der weibische Herrscher. Eine seiner Hauptsorgen war es, immer wieder neue Erfindungen an seiner Toilette zu machen. Er verstand die Kunst, Halskrausen zu stärken, meisterlich, daneben war er der Friseur seiner Gemahlin. Dann wieder verkleidete er sich als Amazone und umgab sich mit den berüchtigten Mignons, deren Kleidung er entwarf und denen er eine Garderobe von 30 Kleidern vorschrieb. Es ist die Zeit der spanischen Mode, die aber in Frankreich wieder bezeichnende Abänderungen erfuhr. Auch der Franzose trug die seidenen Trikotbeinkleider, bas de chausse genannt, die dem Bein des Spaniers jene vornehme Eleganz, das besondere Merkmal der spanischen Grandezza gaben (die Strumpfwirkerei wurde um 1550 erfunden). Darüber trug man eine Oberhose, haute de chausse, die nur einen von reich gestickten Spangen umfaßten, stark mit Werg oder Wolle gepolsterten Wulst bildete. Dazu kommt das ausgestopfte Knöpfwams, pourpoint, mit zugespitzter Taille. Als Übertrumpfung des spanischen Vorbildes schnallen die Franzosen noch ein steifes Kissen unter den pourpoint in Form eines Gänsebauches, pourpoint à panseron, Wanstrock bezeichnet. Desgleichen trägt man das echt spanische Mäntelchen aus starrer Seide, das die würdig schwere Ärmelschaube der vorigen Generation verdrängt. Besonders abstechend von der eigentlichen, strengeren, spanischen Kleidung mit ihren dunklen Farbwerten, sind die hellen, geradezu süßlichen Farben, die der französische Hof liebte. Heinrichs III. Günstlinge trugen mit Vorliebe Rosa oder Blaßgrün.

Man sieht, wie Frankreich stets bemüht ist, trotz aller Abhängigkeit in den Grundformen, das ausländi-

[101]) Ronsard spielt in den Discours auf diese Gegensätze an. D'Aubigné schildert sie erschütternd in „Les Tragiques" (begonnen 1577).

sche Vorbild noch zu übertrumpfen, um sich individuell national abzuheben. „Die Geschichte seiner Berührungen mit anderen Nationen ist lange Zeit ein einziger Sieg gewesen. Was auch immer geschah, seine Idee wurde in ihrer Monopolstellung bestätigt, die Regungen außerfranzösischer Kräfte waren nur Stoff, in dem es sich immer wieder glanzvoll zum Ausdruck brachte." (Sieburg: Gott in Frankreich.)

Den Vollbart der Zeit vor der Jahrhundertmitte stutzte man in der 2. Jahrhunderthälfte zu dem kleinen, keckeren „Henri-Quatre"[102]). Schräg auf den Kopf aufgesetzt trägt man jetzt an Stelle des breiten Baretts der Basse danse- und Pavanenzeit ein kleines steifes Samtbarett, tocque, oder einen „gaillard" wirkenden kleinen steifen Seidenhut mit ganz schmaler Krempe. So spiegelt sich auch im Wandel der Herrenmode der gleiche Zeitgeschmack, der auch dem Gesellschaftstanz der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts zugrunde liegt. Zu den steifen Prozessionen der Einzelpaartänze paßten die schweren, breiten Schuhe (wie die abenteuerlichen Schnabelschuhe zur spätgotischen Bassedanse), das Barett, Ärmelschaube und Vollbart; zur gesprungenen Gaillarde und Volte die keckere Mode der Trikotbeinkleider, kleinen Tocques, Spitzbärte und seidenen Mäntelchen in leichten Pastelltönen. Auch die Französin der Zeit übertreibt noch die spanischen Formen. Vor allem ist es der große Reifrock, der in Frankreich zur geschweiften, barocken Glockenform „ausgebaut" wurde, später zur steifen Tonnenform. Dieser „spanische" Reifrock bekam auf französischem Boden auch einen französischen Namen: vertugalle, gallische Tugend, oder vertugadin, Tugendwächter, taufte man ihn. Dazu die eleganten Schuhchen „. . . leurs souliers, non pas le patin bourgeois, mais le soulier haut élevé sur talon rouge, s'épanouissent au cou-de-pied en larges bouffettes de dentelle[103]). Des petits pieds si bien chaussés ne peuvent danser qu'avec infiniment d'esprit." (Bourciez, p. 337).

Wenn man die Struktur des Hofes der letzten Valois näher betrachtet, empfindet man die Beliebtheit der Volte als „Hoftanz" garnicht als Widerspruch. Der französische Hof dieser Jahrzehnte war glänzend und legte Wert auf Wahrung einer gewissen Etikette. Aber es war nur eine

---

[102]) Heinrich IV. trug nie einen „Henri Quatre", sondern einen kleinen Vollbart.

[103]) z. B. Schuhe aus der Garderobe der Katharina v. Medici im Musée de Cluny, Paris.

blendende Fassade „les dehors seuls étaient brillants" (Bourciez, p. 345). Die Sitten der Höflinge, die so gut tanzten, waren erheblich weniger gut. Die Leser des Amadisromanes nahmen sich alle den Galaor zum Vorbild. Hinter der respektvollen Reverenz den Damen gegenüber, findet man schnell Kühnheit und triumphierende Eroberungslust Das Wild waren die filles d'honneurs der Königin. Die Frauen dieser Generationen sind von einer oft gewagt anmutenden Haltung inmitten der Gesellschaft der Herren. Brantômes Anekdoten wimmeln von indezenten Gesten und reichlich unfeinen, unerhört grobderben Zügen, die er — wenn auch etwas kraß gesehen — an den Frauen der Zeit beobachtete. (Kath. v. Medici hielt es auch nicht für unter ihrer Würde, ihre filles d'honneur nötigenfalls eigenhändig zu schlagen.) „Les femmes du XVI. siècle, et c'est un trait qui les caractérise bien, semblent, dans la conversation, avoir assez aimé à jouer avec le feu. Les équivoques plus ou moins scabreuses ne les effraient guère: elles en rient volontiers à gorge déployée." (Bourciez, p. 398).

Daß Männer und Frauen, die so geartet sind, an der Volte Freude, viel Freude fanden, erscheint nun garnicht mehr verwunderlich. Und man tanzte sie nicht nur gelegentlich, sondern leidenschaftlich viel: „A la cour de Henry III règne une veritable fureur saltatoire, les réunions dansantes deviennent des lieux d'intrigues galantes et des plaisanteries d'une douteuse bienséance." (Closson)[104].

Zusammenfassung

Der Gesellschaftstanz der Spätgotik, im wesentlichen durch die Basse danse repräsentiert, ist ein echtes Abbild der Zeit. Bunt und vielfältig ist ihre Form (wie die Kleidermode), der Tanz verliert sich in immer neuen Schrittkombinationen und ist unorganisch durchsetzt von Saltarello- und Pivaschritten. Nirgends eine einheitliche Linie oder ein festumrissener Geschmack, wie es kaum eine völkisch-nationale Unterscheidung gibt, indem die italienischen und französisch-burgundischen Schrittabulaturen sich kaum unterscheiden. Der Gesellschaftstanz der Renaissance zeigt zunächst Parallelen zur Literatur der Zeit: durch die oft wahllose Übernahme aller mög-

[104]) Unter Heinrich IV. kommen noch immer neue Gesellschaftstänze hinzu. Es sind zumeist aus ländlichen Bezirken entliehene leichte und unzeremonielle Tanzformen, dem Zeitgeschmack entsprechend, der begann, Schäfer zu spielen, aber in den seidenen Hosen des Salons. U. a. tanzt man Bourré auvergnate und Rigaudon provencal, die aber für die Entwicklung des Gesellschaftstanzes nur von ephemerer Bedeutung gewesen sind.

licher künstlerischer Güter außerfranzösischer Kulturkräfte gestaltet sich das Gesamte zu einem buntfarbigen, ungemein vitalen, aber noch nicht in sich abgerundeten und ebenmäßigen Kunstwerk. Das Mittelalter geht zunächst weiter in der mittelalterlichen Choréographie der Basse danse, daneben und teilweise danach die zum Extrem neigende steife Pavane aus Spanien. Im Zuge der Aufheiterung des Jahrhunderts gesellt sich zu den vorigen, langsam absterbenden Formen die italienische Gaillarde, die mit ihrem gesprungenen Tanzschritt echtester Ausdruck der Renaissanceideale von „vigueur und agilité" ist. Daneben andere aufgelockerte Tanzformen, wie die Pavane d'Espagne und der flotte Passamezzo italienischer Herkunft, seit der Jahrhundertmitte. Darauf, in der zweiten Jahrhunderthälfte, wie ein Ausdruck des Bewußtwerdens der eigenen national französischen, bodenständigen Quellen die Vielzahl der zu Gruppenpaartänzen verhöfischten und gezähmten Branles, eine Bereicherung des Gesellschaftstanzes aus bäuerlichen Bezirken, wie die Provinzialdialekte für die Schriftsprache. (Eine literarische Entsprechung dazu wäre etwa die „Défense et Illustration de la langue française, Ostern 1549, der Jugendreihe Du Bellay, Ronsard, Baif.) Schließlich die südfranzösische Volte der an Spanungen religiöser und politischer Art überaus reichen Zeit der letzten Valois, Ausdruck eines degenerierten Geschmackes (wie Phillipp Desportes' Lyrik). War die Mode der Zeit Farnz I. und Heinrichs II. durch breite, wuchtige Formen bestimmt, die die Vitalität und das Ichbewußtsein des Trägers spiegelte, so ist die Kleidung der Voltetanzenden Gesellschaft kokett, leicht und graziös in Schnitt und Farben.

Während die weitbewegte, wenig dezente Art der Volte unter Ludwig XIII. wieder abkommt, kündet sich die douce manier, die Gebärde der ruhigen, klassischen Großartigkeit in der Allemande und Courante an, die dann zu dem neuen Bewegungsideal, zum plier glisser Stil des kommenden Jahrhunderts überleitet, um schließlich in der Apotheose des Beugeschrittes, dem Menuett, seinen Höhepunkt zu finden. Erster Impuls und Erneuerung des Gesellschaftstanzes ging von dem norditalienischen Tanzlehrerstand Ende des 15. Jahrhunderts aus. Frankreichs Verdienst in der Renaissance ist es, den Gesellschaftstanz vereinfacht und systematisiert zu haben, seinen Stil, wenigstens in Ansätzen, klarer gestaltet zu haben. Es macht den Versuch einer Trennung der Gattungen, durch Ausscheiden der mittelalterlichen, pantomimischen Elemente aus dem Gesellschaftstanz. Diese ver-

feinernde, klärende Arbeit zusammen mit der Nationalwerdung und dem innen- sowie außenpolitischen Aufschwung bringt Frankreich die Führung auf dem Gebiete der Gesellschaftskunst (Tanz, Mode, Umgangsformen, Festgestaltung usw.) in Europa ein.

Der Gesellschaftstanz und die antikisierenden Ideen der frz. Renaissance

Auffallenderweise fehlt im Gesellschaftstanz der französischen Renaissance das antikisierende Moment ganz. Die Bewegung, die mit der italienischen Einwanderung von Kulturgütern nach Frankreich unter Karl VIII., Ludwig XII und Franz I. erfolgte, war zwar wesentlich mehr national und mittelalterlich, als man gemein hin annimmt, aber sie war doch auch altertumsfreundlich, antikisierend[105]). Und dennoch findet sich keine nennenswerte Spur einer Wiederbelebung antikischer Tänze in der französischen Renaissancezeit.

Zur Erklärung dieses immerhin auffälligen Phänomens (denn Literatur, Architektur, Bildhauerei, Malerei der Zeit zeigen ja eine solche Wiederbelebung) müssen zunächst einmal kurz die antiken Verhältnisse auf dem Gebiet des Gesellschaftstanzes betrachtet werden.

Geselliger Tanz in Griechenland

Bei den Griechen stand der Tanz in hohem Ansehen. Sokrates zählte das Tanzen unter die schweren und wichtigen Disziplinen, und betrachtete es als eine der wichtigsten schönen Künste, weil es im Äußeren und zugleich auch im Inneren Ebenmaß und Mensur, Anstand und musikalische Schönheit erzeuge (cf. Czerwinski, Brevier der Tanzkunst, p. 15). Die Tänze waren ein- und zweigeschlechtige Kreisreigen, Einzeltänze und in der Spätzeit Paartänze (cf. Sachs, p. 166).

Ein sehr alter Reihentanz war der Hormos, der nach Lucian Ähnlichkeit mit einer Halsschnur hatte. Ein anderer Figurentanz war der Geranos, ein Reigentanz im Kranichschritt, der von den Kretern auf die Helenen kam. Die Sage spiegelt dies, wenn sie berichtet, wie Theseus nach seiner Rückkehr aus Kreta in Athen mit der Jugend diesen Tanz tanzte, der die Irrgänge des Labyrinthes darstellt. Der Cordax war ein etwas berüchtigter komischer Tanz, in welchem trunkene Lustigkeit und freche Gebärden herrschten. Die Pyrrhiche war eine kretische Waffentanzform, die die Spartaner besonders pflegten. Die Emmeleia war ein feierlicher Reigen, eine festliche Prozession um den Altar herum.

---

[105]) vgl. Augé-Chiquet, p. 431 ff. Verfasser zeigt, wie Baif sich um eine Académie de poésie et de musique bemühte „dressée á la maniére des anciens" (um 1570/74).

Wenn auch genaue choreographische Überlieferungen fehlen, so läßt sich doch von dem Sprachgebrauch her erschließen, daß man in Griechenland neben diesen ballettartigen Schautänzen (danse d'exhibition) auch eine Art Gesellschaftstanz pflegte: Das Griechische bietet zwei Tanzverben, davon ist das ältere elastischer in seiner Bedeutung: *ὀρχέομαί;* es bedeutet Tanzen schlechthin und wurde später vorwiegend für den Schautanz verwandt.

Das zweite Tanzverb: *χορεύειν* scheint ausschließlich für den mit Gesang begleiteten Reigentanz, also eine Art Gesellschaftstanz verwandt worden zu sein (cf. Aeppli).

Von diesen Tanzformen findet sich in der französischen Renaissance nichts praktisch wiederbelebt. Arbeau gibt den Grund auch an, es fehlte an Aufzeichnungen: „Quant aux dances anciennes, ie n'en scaurois que dire, car l'iniure du temps, ou la paresse des hommes ou la difficulté de les descripre a esté cause de nous oster la cognoissance" (Arbeau p. 4 verso)[106]). Von den antiken Vasenbildern her kannte man wohl schon etwas den Charakter der griechischen Tänze, aber keine Schrittfolgen. Desgleichen waren die griechischen Tanznamen wohl aus der griechischen Literatur her bekannt.

[106]) Arbeaus Formulierung muß allerdings eingeschränkt werden. Das Wissen um die Dinge war doch vorhanden und es hat auch nicht an theoretischen Versuchen gefehlt, die antiken Tanzformen in der französischen Hochrennaissance nach dem Beispiel der italienischen Tanzmeister (etwa Fabritio Carosos: Contrapasso fatto con vera mathematica sopra i versi d'Ovidio et un Ballo del Fiore, 1581, wieder zu Ehren zu bringen. Man kann annehmen, daß Caroso nur Gedankengut zu Papier brachte, das schon seit Jahrzehnten bekannt war, wie auch die nach antiken Anregungen in Italien gegründeten Akademien seit Ende des 15. c. nachweisbar sind (vgl. Augé-Chiquet, p. 431). Antoine de Baif gründet 1570 in Paris seine „Académie de poésie et de musique . . . dressée à maniére des anciens" (Augé-Chiquet, p. 431). Interessanterweise finden wir auch hier wie schon bei der Übernahme italienischen Gesellschaftstanzgutes durch Frankreich jenen Zug zu strafferer Zusammenfassung und Organisation: „Mais les différences sont grandes, on le verra, entre les camerate, libres réunions mondaines et l'Académie de Baif, société sévèrement organisée" (Augé-Chiquet, p. 432). Aber das Renaissancejahrhundert ist noch nicht reif für Akademien: L'Academie de poésie et de musique n'avait vécu que grâce à la protection de Charles IX. Elle disparut en 1574, à la mort de ce roi". (Augé-Chiquet, p. 456.) Und mit ihr scheinen auch alle Versuche, antiken Tanz mit dem Gesellschaftstanzgut der eigenen Zeit zu vermählen, verschwunden zu sein. Weder bei Arbeau, 1588 noch sonstwo haben sich Versuche derartiger Wiederbelebungen finden lassen. Es scheint auch, daß sowohl Caroso wie Baif Tanzformen im Auge hatten, die zumindest nach modernen Begriffen geordnet in die Kategorie „Ballett-Bühnentanz" fallen würden wegen ihrer choreographisch zu kunstvollen Aufbaugrundlagen.

„Il est vray que nous pouuons comparer l'emmelie a noz pauanes et bassedances: le cordax aux gaillardes, tordions, voltes, corantes, gauottes, bransles de champaigne et de bourgoigne, bransles gayz et bransles couppez. Le Siccinnis aux bransles doubles et bransles simples, la pirrichie à la dance que nous appellons bouffons ou matachins." (Arbeau, p. 4 v.).

L. Fonta hebt bereits hervor, daß dieser Vergleich natürlich hinkt. (Einltg. p. IX). Wird aus dem Gesagten verständlich, daß es in der französischen Renaissance keine Wiederbelebung griechischer Gesellschaftstanzformen geben konnte, so wäre dagegen nun ein „rinascimento" der römischen Tänze vielleicht zu erwarten, fühlte man sich doch in Frankreich stets und im 16. Jahrhundert ganz besonders als Erbe des alten Rom. (Du Bellay u. a.). Aber auch dies war, wie wir aus den dargestellten französischen Gesellschaftstanzformen der Zeit sahen, nicht der Fall.

Rom und der geselige Tanz

Der Hauptgrund dafür mag der sein, daß es eigentlich kein Gesellschaftstanzerbe Roms gab. Man betrachtete den Tanz im alten Rom nie wie in Griechenland als einen notwendigen Teil der Erziehung. Das klassische Latein liefert daher schon gar kein eigentliches Tanzverb für den Gesellschaftstanz: saltare ist das Verb, das alle Untergattungen in sich einschließt, es kann auch „aufführen" und „darstellen" bedeuten. Daneben hatte man für die mehr national gefärbten Kulttänze: tripudiare. Es hat als terminus technicus für den taktmäßigen Dreischritt des salischen Waffen- und Siegestanzes (tripidium) nur eine engere Bedeutung. (Aeppli, p. 4). Daneben gibt es keine weiteren Tanzverben. Hatten die Römer wirklich keinen Gesellschaftstanz, wie es Gaston Paris behauptet?

„Nemo fere saltat sobrius", sagt der kühlrationalistische Cicero. Vom Jahre 200 v. Chr. bis zum Beginn der Kaiserzeit finden etruskische und griechische Tanzkunst in Italien Eingang, so daß auch vornehme Familien ihre Kinder in Tanzschulen schicken und der Tanz wird zum ersten Mal eine gesellschaftliche Fertigkeit. Aber die Konservativen empören sich gegen diese Überfremdung römischen Wesens mit griechischem Kulturgut, und 150 v.Chr. läßt Scipio Africanus die Tanzschulen schließen. Die Kaiserzeit sieht dann das Aufblühen der reifen, griechischen Pantomime, der dramatischen Handlung ohne Worte. „Der Siegeszug dieser pantomimischen Kunst ist sehr bezeichnend. Die Römer, untänzerisch veranlagt und eingestellt, geben sich dem Genuß der darstellenden Tänze mit beispielloser Begeisterung hin ..." (Sachs, p. 168). So ist die Ge-

schichte des römischen Gesellschaftstanzes mehr als arm; ebenso das diesbezügliche Vokabular. Keines der romanischen Tanzverba entstammt dem Lateinischen außer saltare, das aber nur noch im Bündnerromanischen den Sinn „Tanzen" hat. Das lateinische Mittelalter mußte sich daher auch lange mit Umschreibungen begnügen wie „duxere choreas" und ähnlichem, und späteren Neuschöpfungen wie chorea + Suffix: (iz) are = choreare oder chorizare, das seit der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts sich findet und zunächst vom Reigen gesagt wurde. (Gelegentlich bei den mittelalterlichen Mysterienspielen des 15. Jahrhunderts mit Bedeutungserweiterung). Saltare verlor die Bedeutung „Tanzen" und wurde zu „Springen", vielleicht weil salire die Bedeutung von „gesprungenem Tanzen" angenommen hatte. „Ballare" findet sich zum ersten Mal bei Augustin, dann bei Ferrandus von Karthago und Caesar von Arles, beide im 6. Jahrhundert. Es ist von einem griechischen Wort der Magna Graecia herzuleiten. Bei Dante hat es dann schon ganz allgemeine Bedeutung und beim Aufkommen des französischen Modewortes „danzare" differenziert es sich und wird Bezeichnung für den volkstümlicheren Tanz, den Tanz im Dorfkruge (vgl. Abschnitt „dancier, baller, caroler usw. S. 4).

Zusammenfassung

Das merkwürdige Phänomen des Fehlens antiker Tanzformen bzw. deren Wiederbelebung in der französischen Renaissance ist daraus zu erklären, daß vom griechischen Gesellschaftstanz quellenmäßig zu wenig Unterlagen für den Franzosen des 15./16. Jahrhunderts vorhanden waren, während man von Rom keine Vorbilder oder Anregungen beziehen konnte, da dort der Gesellschaftstanz nie von größerer Bedeutung gewesen ist.

Zweiter Teil.

Festgestaltung im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance.

Einleitung

Wenn im zweiten Teil von Festgestaltung die Rede sein soll, so geschieht dies nur in Ergänzung zum ersten Teil, um den Rahmen zu zeigen, in dem die geselligen Tänze der Hofkreise gepflegt wurden. Der Rahmen, oder genauer, der übrige Teil des Festes, nahm einen viel größeren Teil des ganzen Festverlaufes ein, als dies beispielsweise bei unseren Tanzgeselligkeiten der Fall ist. Nur ein recht kleiner Teil des Festes war in der damaligen Zeit von den Tänzen ausgefüllt, deren Formen in Teil I gezeigt wurden. Die erwähnten Gesellschaftstänze pflegte man mehr auf den kleineren Festen. Zu einem Fest großen Stiles dagegen gehörten vor allem die Festarrangements, Festdarbietungen, die ein Grenzgebiet sind, indem sie aus Ballett, Gesang, Rezitation, instrumentaler Musikbegleitung bestehen, um dann schließlich zum geselligen Tanz aller überzuleiten. Sie passen daher stoffmäßig nur lose zum ersten Teil, da sie etwa in einer Darstellung über Vorstufen des frz. Balletts ebenso berechtigten Platz hätten. Es wird deshalb bewußt darauf verzichtet werden, alle die vielfältigen Versionen und Spielarten erschöpfend herauszustellen, sondern nur versucht werden, Grundzüge der Festgestaltung nebst Festcharakter in Spätgotik und Renaissance herauszuarbeiten. Es werden die anderen, das Fest ausfüllenden Bestandteile gezeigt, um so gleichsam durch ein negatives Verfahren, den Raum zu zeigen, der für den geselligen Tanz übrig blieb, um schließlich aus einer Synthese von Teil I und II ein approximatives Bild von dem Stil der höfischen Geselligkeit zu gewinnen.

Jede Kulturepoche, die in sich ein vollständig durchgebildetes Ganzes vorstellt, spricht sich nicht nur im staatlichen Zusammenleben, in Religion, Kunst und Wissenschaft kenntlich aus, sondern sie drückt auch dem geselligen Dasein ihren ganz bestimmten Stempel auf. Die Form, in der die Menschen einer Epoche versuchen, ihre Freizeit festlich zu gestalten und zu genießen, ist oft

charakteristischer und aufschlußreicher für ihre Wesensart und Rasseneigentümlichkeit als etwa ihre kriegerischen und staatspolitischen Leistungen (z. B. deutsches Biedermeier). Das Mittelalter hatte seine nach Ländern nur wenig differenzierten Festsitten, so daß sich mit Bezug auf das Mittelalter kaum von französischer, englischer oder deutscher Festgestaltung sprechen läßt. Die Unterschiede der Etikette grenzen weniger völkisch ab, als daß sie die Stände voneinander trennen. Anders in der Renaissance. Mit der Nationalwerdung der französischen Gesellschaft monarchischer Struktur läuft ein immer stärker werdendes Betonen nationaler, bewußt französischer Formen parallel[1]), wenn auch gerade in adligen Kreisen stets ein stärkerer Zug zu internationaler Art zu beobachten ist. Dies ist schon durch die in diesen Familien häufiger vorkommenden gemischt-völkischen Eheschließungen begründet. Aber gerade in der französischen Renaissance ist auch dieser (internationale) Zug schwächer. Die italienische Katharina von Medici pflegte als französische Königin ganz bewußt die französische Art.

Feste in der Spätgotik

Über die Feste des Hofes am Ende des Mittelalters sind wir nur schlecht unterrichtet. Die Bürgerkriege und die Kämpfe mit außerfranzösischen Mächten[2]) absorbieren das Interesse der Chronisten. Nur einem Unglücksfall verdanken wir einige Kunde von einem Hoffest, das einigen Einblick gibt in die Form der Festgestaltung am Ende des 14. Jahrhunderts. Im Januar 1393, also in der Regierungszeit des seit 1392 schwachsinnigen Karls VI. (1380 bis 1422), feierte man im Hôtel Saint-Paul die Hochzeit einer Hofdame mit einem chevalier de Vermandois.

Man hat noch viel Zeit und noch mehr Ausdauer im Vergnügen: „tout le jour qu'ils épousèrent on dansa et mena-t-on grand joie." (Froissart: chroniques de france, Edit. Buchon 1867, III, p. 176).

Das Festbild ist frei und beweglich. Es ist kein starres Festarrangement. Ein jeder tut, was ihm gerade gut dünkt. Ganz das Parallele zu dem, was wir beim Gesellschaftstanz der Zeit, der Basse danse sahen: keine festumrissene Folge. Man improvisiert aus dem Augenblick heraus. Der Junker Hugouin de Guisay will seinen melancholischen Herrn aufheitern. Man verkleidet sich,

---

[1]) Die Arbeit beschränkt sich bewußt auf die Gestaltung der höfischen Feste, um die Einheit mit dem ersten Teil zu wahren, wo auch nur von den Tanzformen dieser Kreise die Rede war.

[2]) Der hundertjährige Krieg von Crécy (1346) bis Castillon (1453).

der König und fünf Herren der Gesellschaft, indem sie sich in dünnes, rauhfaseriges Leinen einnähen lassen, „ils se montroient être hommes sauvages, car ils étoient tous chargés de poil, du chef jusques à la plante du pied" (Froissart III, p. 177).

Mit Masken vor dem Gesicht und mit knarrenden Ketten an den Händen aneinandergefesselt dringen nun der König und seine fünf Mitspieler in den Festsaal ein, schreien und heulen fürchterlich. Die Musik setzt aus und die wilden Männer tanzen einen noch wilderen Tanz, den im ganzen Mittelalter überaus beliebten Moriskentanz. Da niemand die verkleideten Gestalten erkennt, nimmt der Herzog von Orléans eine Fackel, um einen der wilden Gesellen näher zu beleuchten. Dabei kommt er aber der Maske zu nahe, diese fängt Feuer und im Augenblick brennen die unglücklichen Vermummten gleich lebenden Fackeln. Nur durch einen Zufall entrinnt der König dem Tode, indem er sich etwas abgesondert gehalten hatte.

Diese recht anspruchslose und aus dem Augenblick heraus geborene Art, den Festverlauf zu beleben, nannte man „Momerie"[3]). Die mittelalterlichen Momerien bestanden so in einem Aufzug verkleideter Personen, meist nur zwei bis drei, mit vermummten Gesichtern. Es scheint, daß immer nur Männer oder nur Frauen zusammen auftraten. Sie schreien, machen Luftsprünge, tanzen eine Moresqua, ohne sich unter die Zuschauer zu mischen. Eines ist besonders hervorstechend: es fehlt noch der Sinn des entwickelten Individuums für die Darstellung des Individuellen, d. h. eine vollständige Maske zu erfinden, zu tragen und zu agieren. Man spielt noch nicht ein anderes Ich, man spielt noch sich selbst. Die Maske ist nur Äußeres ohne psychologische Vertiefung. Diese Mummereien finden sich bei den verschiedensten Anlässen. Zunächst als Einlagen bei den Gastmählern der Prinzen und großen Herren, wo sie immer prunkvoller ausgebaut werden. Aus dem frühmittelalterlichen Auftritt weniger Personen wird — besonders am burgundischen Hofe — eine breit angelegte Szene mit zahlreichen Theatereffekten. Die Anordnung ist ungefähr stets die gleiche: man er-

[3]) Die Bezeichnung „Momerie" zeigt hierbei noch einen schwankenden Gebrauch. Manchmal bezeichnet man nur die „gens qui mom-ment" damit, manchmal die ganze Darbietung. Erst im 16. Jahrhundert nach der Einführung der Maskeraden wird der Sinn des Wortes klarer umrissen. Von da ab versteht man darunter ein „jeu de hasard", in dem verkleidete Personen Karten oder Würfel dem Hausherren zum Spiel überreichen, der dabei stets gewinnt.

richtet eine große Estrade, die die ganze Tiefe des Saales ausfüllt, so daß zwei Drittel freibleiben für die Darbietungen. Auf dieser erhöhten Plattform werden die langen Tafeln aufgebaut, gedeckt und dekoriert, woran die Gäste Platz nehmen. Baldachine aus Brokat oder Seide breiten sich über den Sitzen der Personen von Distinktion aus. Der Hausherr gibt ein Zeichen, helle Fanfaren erklingen und die „Momerie" tritt auf, mal als Zug mit Fackelträgern und Musikern oder auf einem Wagen, der der Tafel gegenüber hält. Diese Wagen sind kunstvoll hergerichtet als Schiffe, Schlösser oder Ungeheuer. Die mit farbigen Tüchern verkleideten Darsteller springen nun vom Wagen herunter und tanzen eine Moresqua, begleitet von Gesang und Instrumenten.

Moresqua

Die Moresqua ist der Vorführungstanz par excellence der Zeit. Um ihn auszuführen, muß man verkleidet und maskiert sein. Oft, wenn improvisiert, bedient man sich dabei höchst einfacher Mittel: man schwärzt das Gesicht mit Ruß oder pudert es mit Mehl und zieht die Kleider links an. Bei Hofe und bei den Mysterienspielen dagegen sind die Moriskentänzer glänzend und möglichst phantastisch kostümiert. Der Moriskenschritt war frei und kapriziös, stand in binairer Taktart und wurde von Flöte, Trommel und Sackpfeife begleitet. Es ist im wesentlichen ein springendes Marschieren unterbrochen durch Absatzschlagen. Die Tabulatur der Moresqua lautet bei Arbeau:

frappe talon droit
frappe talon gaulche
frappe talon droit
frappe talon gaulche
frappe talons
souspir
. . .

(Arbeau, p. 94/95, abgekzt.)

„De mon ieusne aage (um 1520!), i'ay veu qu'ès bonnes compagnies, aprez le soupper entroit en la salle, vn garçonnet machuré et noircy, le front bandé d'vn taffetas blanc ou iaulne, lequel auec des iambieres de sonnettes, dançoit la dance des Morisques et marchant du long de la salle, faisoit vne sorte de passage"[4]).

Im übrigen waren der Phantasie des Einzelnen keine Schranken gesetzt: „Je te veuil monstrer la dance du

[4]) Der Tanz kam wohl von den Mauren in Spanien über die Portugiesen nach Europa.

second parcquet où tu verras deverse morisque, car chacun y dance différement", sagt L'Entendement in der „Dance aux Aveugles" (édit. 1748, p. 26).

Die mittelalterliche höf. Gesellschaft tanzte die Moresqua gewöhnlich nicht selbst, sondern man hatte seine Leute dafür. Der Tanz wird als Belustigung in der Festfolge nach dem Essen geboten oder bei feierlichen Anlässen wie Fürstenankünften und Gesandtenempfängen.

Ein Fest 1457

So werden am burgundischen Hofe 1457 ungarische Gesandte großzügig in der Abtei Saint-Julien bei Tours empfangen. Nach dem Festessen gibt es: „moresques, momeries et un autre mystère d'enfans sauvages, saillans d'une roche fort bien feinte et représentée avec des chantres, trompettes et clairons" (Jean Chartier: Histoire de Charles VII. édit. 1661, p. 296).

Diese Momeries werden oft ausgebaut zu dramatischen Pantomimen, Mystéres mimés, die zum Mittelpunkt des ganzen Festes werden. Schon Christine de Pisan schildert im „Livre des faitz du sage roy Charles", wie ein derartiges Festspiel zur Zeit Karls V., 1377, gestaltet wurde: ein Wagen, der die Stadt Jerusalem darstellt, wird in den Festsaal gefahren. (Kreuzzugsreminiszenzen tauchen auf. Über hundert Jahre waren schon seit dem letzten Kreuzzug Ludwigs des Heiligen, 1270, vergangen!) Dann fährt ein zweiter Wagen in den Saal, das Schiff des Godefroy de Bouillon mit seinen Soldaten darstellend. Beide Wagen halten der Tafel gegenüber, die Kreuzfahrer kämpfen mit den Jerusalem verteidigenden Sarazenen bis schließlich die heilige Stadt in die Hände der Christen fällt.

Besonders pompöse Festgestaltung am burgundischen Hofe

Am pompösen burgundischen Hofe nehmen die stark allegorischen Festspiele besonders große Ausmaße an. Im Januar 1454 gibt der Herzog von Burgund ein Fest, um einen neuen Kreuzzug gegen die Heiden anzuregen. Luxuriös und kompliziert sind die Vorbereitungen. Man baut drei Tafeln von verschiedener Größe im Saal auf. Auf der ersten ist eine Kirche mit Glasfenstern, in der drei kleine Sänger und ein Orgelspieler sind. Auf der zweiten Tafel steht ein gigantisches Backwerk, in welchem 28 lebende Menschen sind, die Instrumente spielen. Außerdem sind die drei Tische mit mannigfaltigen Dekorationen geschmückt. Man ließ sich damals noch sehr undeutsame Figuren, auch bloße Symbole gefallen, weil es noch eine Vornehmheit war, eingeweiht zu sein oder zu scheinen. So ist etwa ein Schloß zu sehen und auf dessen

Turm Melusine „en fourme de serpente", eine Windmühle, eine Wüste mit einem Tiger im Kampf gegen eine Schlange, ein indischer Forst mit automatisch sich bewegenden Tieren.

Während des ganzen Festes spielt sich nun ein Dialog ab zwischen den Musikern in der Kirche und denen in dem Riesenbackwerk. Die Darsteller in der Kirche singen Motetten. Dazwischen erscheinen vor den Festgästen ein rückwärtsschreitendes Pferd mit zwei Trompetern in Masken; dann ein Hirsch, an dessen Geweih angeklammert, ein Mädchen singt, darauf ein schreckliches Monstrum und allerlei andere, möglichst wunderbare und fremdartige Wesen. Plötzlich erschrickt ein feuriger Drachen die Zuschauer, der durch den Saal fliegt und spurlos verschwindet. Die Sänger in dem Backwerk begleiten die diversen Spielfolgen mit diesbezüglichem Gesang. Beim Auftreten des kleinen Mädchens auf dem Hirsch singen sie etwa: „Je ne vis oncque la pareille . . .".

Zwischendurch wird über der Saaltür auf einer kleinen Bühne eine heldische Szene gemimt: Jason erobert das Goldene Vlies. Nach jeder Pantomime wird ein Vorhang vorgezogen und ein Plakat teilt in Versen mit, was als nächstes dargestellt werden wird.

Das Fest wird beendet mit einer „Momerie". Die Überleitung dazu erfolgt durch die Darstellung, wo die hlg. Kirche, von einem sarazenischen Riesen geführt, die burgundischen Herren bitten kommt, ihre Verteidigung zu übernehmen. Die Diener räumen die Tische weg und der Mummenschanz erscheint an der Saaltür: Fackelträger voran, dann Musikanten gefolgt von einer Dame in weißer Seide „en fachon de religieuse"; auf der linken Schulter trägt sie ein Schild, auf dem in Gold geschrieben steht: „Grace-Dieu". 12 Edelherren und Damen kommen hinter ihr mit Fackeln und vergoldeten Masken sowie schwarzen Samthüten. Die Damen tragen statt Masken nur einen durchsichtigen Schleier vor dem Gesicht. Sie stellen die zwölf Tugenden dar, und damit es auch jeder versteht, stehen die Namen einer jeden auf der Schulter geschrieben. Man defiliert vor dem Herzog von Burgund, hält an, Grace-Dieu reicht ihm eine lange Bittschrift, die dieser verlesen läßt, dann stellt sie ihm die zwölf Tugenden vor und geht ab. Die zwölf Tugenden beginnen zu tanzen. Das ganze Fest endet dann in einem allgemeinen Tanz „pour la feste plus joyeusement parfurnir".

Diese Art durch eine geschickte „mise en scène"[5]) die Gesellschaftstänzer in den Saal zu bringen und zum Gesellschaftstanz überzuleiten, ist ebenso bezeichnend für das 15. Jahrhundert wie der verhältnismäßig kleine Raum, den der Gesellschaftstanz im Rahmen des Festes einnimmt. Das Festspiel ist Mittelpunkt und Höhepunkt für die mehr visuell genießenden mittelalterlichen Festteilnehmer und der Paartanz der Gesellschaft, bei dem auch nur einige Paare tanzten und die Mehrzahl wieder sich am Zuschauen erfreute, ist nur Ausklang bei der spätgotischen Festgestaltung.

Übergang zur Festkultur der frz. Renaissance

So etwa liegen die Dinge, als die französische höfische Gesellschaft durch die Italienzüge mit dem italienischen Renaissancekulturkreis in Berührung kam. Anders als auf dem Gebiete des Gesellschaftstanzes kommen zur spätgotischen Festgestaltung aus Italien die antikisierenden Ideen, die für die französische Renaissancefestkultur wesentlich werden sollten. Italien führt in die Festgestaltung die antiken und mythologischen Elemente ein. An die Stelle der mystischen, romantisch-verworrenen Allegorien treten nun römische und griechische Gottheiten und der ganze mythologische Apparat. An die Stelle der wilden, regellosen Moreskentänze, von „hommes sauvages" improvisiert, treten die einstudierten Ballette der Nymphen und Satyrn. Es ist sicher mehr als nur eine neue Fassade, die man dem ganzen Festapparat gibt. Neben den neuen Kulissen und Requisiten zeigt sich auch ein neuer Rhythmus, ein bewußter, klarer gestaltender Formungswille.

Renaissance-Gesellschaft

Schon die Gesellschaft, die sich auf den Festen der Renaissance feiert, ist soziologisch gesehen anders geartet als die spätgotische. Die kastenmäßige Trennung der mittelalterlichen Stände fällt. Es gibt für die höhere Gesellschaft des 16. Jahrhunderts keine scharfen Kastenunterschiede mehr. Aristokratie, Künstler und Gelehrte vereinigen sich zu einem gebildeten Stand. Bezeichnenderweise ist der Mann, von dem ein starker Impuls für die neue Festgestaltungskunst ausging, Lorenzo Magnifico, ein Bürgerlicher. Der allgemeine Zug der Zeit war offenbar die Verschmelzung der Stände im Sinn der neueren Zeit. Die Unterschiede der Geburt waren nicht mehr ausschlaggebend. Daher muß das Individuum anstreben, alle

---

[5]) Ein andermal geschieht es mit Hilfe eines Walfisches, in dessen Bauch ein Dutzend Tänzer stecken. Sobald der Theaterwagen vor der Tafel hält, klettern die Tänzer heraus, mimen einen Kampf und beginnen zu tanzen.

seine Vorzüge geltend zu machen. So wird das Auftreten des Einzelnen ebenso zu einem Kunstwerk (vgl. Abschnitt: Renaissancehaltung, Teil I, S. 37) wie die höhere Form der Geselligkeit; die beauté universelle ist von der beauté particulière abhängig.

Lag über den Festen des 15. Jahrhunderts noch eine starke, freie Regellosigkeit, so beginnt die Renaissancegesellschaft die freie Beweglichkeit mit ihren Zufälligkeiten zu hassen. Der überaus starke Willensmensch der Renaissance zwingt die verschiedensten Dinge des Lebens in Formen, gibt ihnen einen Stil, seinen Stil, als Ausdruck seiner Lebensstimmung (vgl. Abschnitt: Kunstliedform und Suite, Teil I, S. 22, als ein Beispiel des Formungswillens der Zeit).

Stilisierung der Freiheit

Das Zeitalter der Renaissance läßt als erstes die Natur tektonisch erstarren. Das gotische Mittelalter kannte den Wildpark und den botanischen Heilkräutergarten. Dort wuchs der Baum in ursprünglicher Ungestörtheit, hier die Blume unter dem Interesse des meist geistlichen Naturfreundes. Über Wald und Feld lagen die gleichen freiheitlichen Linien, wie wir sie beim Volkstanz, beim frühen höf. Gesellschaftstanz und bei der gleichzeitigen Festgestaltung fanden. Die Renaissance dagegen liebt die Stilisierung der Freiheit. Die frei beweglichen Dinge werden in Mathematik verwandelt und damit in eine dem romanischen Geist Halt und Sicherheit gewährende Gewißheit. Der Renaissancefürst stilisiert die lebendige Natur seines Lebensraumes zu einer perspektivisch klaren Zeichnung um, die belle vue, so wie sein Tanzmeister die frei schwingenden Tanzbewegungen in einer geometrischen Grundrißzeichnung festzulegen suchte[6]).

Der Rahmen

Der Rahmen, in dem sich die Feste Heinrichs II. und seiner Söhne abspielten, ist schon erstaunlich elegant. Die Renaissancearchitekten hatten dieser Gesellschaft geräumige Paläste in majestätischem Stil erbaut, (Chambord, Saint-Germain, Chantilly, Fontainebleau) voller Grazie und Phantasie mit bekränzten Fassaden, Guirlanden und mächtigen Treppenhäusern. Im Innern die Skulpturen

---

[6]) Der räumlich denkende Tanzchoreograph der Zeit versuchte durch eine Tanzwegzeichnung alle pas u. Touren eines Tanzes deutlich zu machen, indem er alle Wege mit einem Male einzeichnete, wobei man aus den sich folgenden Figuren eine große Gesamtfigur gewann. Es ist gleichsam, die Übersetzung aus dem zeitlichen Rhythmus in den räumlichen. Die Schrittfolgen nach Versmustern gebildet, Spondeus oder Dactilus, sind eingezeichnet und daneben, Symbol der ganzen Epoche, steht: „Il contrapasso fatto con vera mathematica sopra i versi d'Ovidio". Fabritio Caroso: Il Ballarino, 2. Aufl. 1581 (vgl. Anm. 106, Teil I.).

und Fresken, wo die Künstler wie Goujon und Primatice in Marmor die griechisch vornehme Welt, wenn auch etwas maniriert, wiedererwachen ließen, die leichtsinnlichen Nymphen und das Heer der mythologischen Götter. Daneben Kamine, von Karyatiden getragen, geschmückt mit den königlichen Emblemen, les fleurs de lys, Schränke, Truhen, immer wieder variierend im Detail wenn auch düster im Ton. Darüber die Gemälde vorwiegend italienischer Meister und die gemalten Plafonds, so daß „une sorte de solemnité majestueuse et vraiment royale emplit ces grands appartement". (Bourciez, p. 339). Die weitausladenden Treppen und Terrassen, dazu gedacht, von einer glänzenden Gesellschaft bevölkert zu werden, führen in die Gärten eines Androuet Ducerceau oder Vredman Vriese, wahre „jardins de compartiments", wo die Natur durch die Hand des Menschen vornehm und kunstvoll geleitet wird, so daß die Sträucher und Hecken dem gleichen „ABC" der guten Sitte zu unterliegen scheinen wie die Menschen. Die Bäume werden beschnitten, um Mauern, Gewölbe oder Figuren zu bilden, wobei man Zypressen und Orangen bevorzugt, weil sie tektonisch anwachsen. Man bindet die Blumen zu Mosaikparterres und mit Hilfe von Grundrißzeichnungen werden die vage abgegrenzten Wiesen zu „tapis verts". So ist alles nicht auf die Beschaulichkeit eines Einsamen abgestellt, sondern um Relief dem „Spectacle" einer festlich vereinten Menge zu sein. Der Stil der Gartenbaukunst verrät einen Wesenszug der Zeit: es ist eine Kultur der Fülle, des Triumphes über die Natur und ein Theater der Masse.

Zu einer Gesellschaft, die an der bloß erdachten, nicht erfühlten Liebeslyrik eines Marot oder Mellin de St.-Gelais sich erfreute, paßt es auch, sich schöne Lügen über die Natur vorzumachen. Es sind schöne Lügen, wenn die Vögel dressiert in einer Volière über den herzförmigen oder ovalen Rasen oder um den pagodenförmigen Taxus fliegen.

Während bürgerliche Zeiten den Alltag der Natur und seine unangetastete Rhythmik lieben, (Biedermeier etwa) strengen fürstliche Zeiten alle Kräfte an, die künstlichen Rhythmen zu fördern (das russ. Hofballett, das in seinen Höhepunkten den Eindruck zu erwecken und zu erreichen suchte, das Gesetz der Erdenschwere überwunden zu haben.) Die große Freude am Theater, am Schaustück spricht aus der Vorliebe der Renaissance für künstliche Wasserspiele, Wassertreppen, Fontänen, wo nichts Natur in unserem Sinne ist und die Illusion eines

Sieges über das Gesetz der Natur vorgetäuscht wird. Zur Gestaltung der Renaissancefeste wurde aber nicht nur das Wasser miteinbezogen, sondern auch das Feuer. Erste Anfänge der Pyrotechnik fallen in diese Zeit.

Disziplinierung des Festrhythmus

So wie Bäume, Blumen, Wasser, Feuer dem ordnunganstrebenden Willen der Renaissance gehorchen müssen, um den rechten Rahmen abzugeben, so muß der Mensch sich in die strengere Odnung der Festgestaltung einfügen. Die Feste des 16. Jahrhunderts zerflattern weniger, indem die Festgestalter ein modernes Organ für Zusammenfassung haben. Man gestaltet bewußt und ist festlich auf Kommando. Man will sich nicht mehr irgendwie im Festrausch verlieren. Man organisiert den geselligen Genuß und zirkelt ihn ab. Seit der Zeit der Kath. v. Medici legt der Hof Wert auf die Einhaltung einer Etikette. Die mittelalterlichen Turniere kommen seit dem tragischen Tode Heinrichs II. ab, dafür steigt die Zahl der Feste und Maskeraden. Es ist vielleicht kein Zufall, daß gerade in dieser Zeit die Kunst des Fechtens bekannter wurde und mit ihrer disziplinierten Kampfweise den Sinn der Jugend dem Ordnungsprinzip näherbrachte[7]).

Dazu kommt das verfeinerte, rhythmische Empfinden. Bei den Mystères mimés des 15. Jahrhunderts und beginnenden 16. Jahrhunderts spielte die Musik und ihr Rhythmus nur eine nebensächliche Rolle. Die Darsteller am burgundischen Hofe hielten sich noch nicht an den Rhythmus der Musik bei ihren Bewegungen. Vieilleville erwähnt noch besonders, daß der Herzog von Oranges (1525) „eust observé la cadence". Es war also noch nicht selbstverständlich. (Vieilleville, Mém. IV, Chap. 2). In Italien erwacht das Gefühl für die Beachtung der misura früh. Wenn Kardinal Bibbienas „Calandria" (1513) in Urbino aufgeführt wurde mit mythologischen Einlagen wie die Szene: Jasons Kampf mit dem Stier, so bewegte sich der Jason Darsteller im Rhythmus der Musik. Die italienischen Tanzmeister betonen als Kardinalregel die Einhaltung der misura (Ebreo). Und 1588 schreibt auch Arbeau: „car sans la vertu rithmique la dance seroit obscure et confuse: daultant qu'il fault que les gestes de membres accompaignent les cadances des instruments musicaulx, et ne fault pas que le pied parle d'un, et l'instrument daultre" p. 5 verso).

Einige Renaissancefeste

Am Schluß des Pantagruel (liv. V, chap. 24/25) gibt Rabelais eine Darstellung „d'un bal joyeux faict en forme

[7]) 1573 erscheint St. Didiers Buch über das Fechten. Manche Terminologien gingen sogar in den Gesellschaftstanz über, z. B. pas de fleuret.

de tournoy", eine Beschreibung einer Festgestaltung, wie man sie sich wohl für die Regierungszeit des turnierbegeisterten Heinrich II. als Wirklichkeit denken kann. Zunächst wird auf dem Steinfußboden des Festsaales „une tapisserie veloutée, faicte en forme d'eschiquier" ausgebreitet. Der Schachbretteppich hat gelbe und weiße Felder. Dann treten 16 Personen auf in Gold- und Silberbrokat gekleidet. Sie bilden zwei Parteien, von denen jede ihren König, Königin, Ritter und Bogenschützen haben. Die an diesem Spiel Beteiligten bewegen sich nun über die Felder des Schachbrettes, indem sie einen Kampf simulieren mit Marsch und Gegenmarsch, Reverenzen und Reden. Zum Schluß kommen Sprünge „gambades et voltigemens petauristiques entrelasses les uns parmy les autres". Das Ganze ist eine Art wohlgeordneter Schachpartie im Rhythmus der Musik, mit lebenden Figuren.

Die Vergnügungen zur Zeit Heinrichs II. sind vielfach noch mittelalterlich. Man liebt leidenschaftlich die Jagden mit ihren Strapazen und reitet noch Turniere. Aber auch hier „La Renaissance éclate, peu à peu en des détails extérieurs" Bourciez, p. 166/67). Der neue Geist mit mehr Sinn für die „pompes théâtrales" verrät sich, wenn die Turnierteilnehmer ihren Eintritt zu einer wahren Szene ausbauen, mit voranreitenden Fackelträgern, türkisch verkleideten Knappen und Nymphen, die eine ganze pantomimische Szene vor dem eigentlichen Lanzenbrechen vorführten, während Kath. v. Medici zuschaute, umgeben von ihrem „escadron volant de la royne", Ehrenjungfrauen, die als Nymphen gekleidet waren. Die Herren vergnügen sich auch gern allein ohne Damen, in Form der „Caroussels". Im Januar 1558 gab Heinrich II. ein solches Caroussel in der Rue Saint-Antoine. Die Teilnehmer erscheinen hoch zu Pferde, in zwei Parteien geteilt, die einen als Türken, die anderen als Mauren gekleidet. Ausgerüstet mit Schild, Pfeilen und einer „boule de terre cuite" beginnt man zum Klang der Zimbeln und Lärm der Tambourn zu kämpfen, einander mit Lehm zu bewerfen, fürchterlich zu beschimpfen und zu höhnen. Schließlich stellt man sich zu Pferde im Kreise auf und läßt die Pferde tänzeln unter erneutem Geschrei und Hohngelächter.

Der antikisierende Renaissancegeist zeigt sich schon mehr bei einem Empfang, den die Stadt Lyon ihrem König 1548 bereitet, als dieser auf dem Rückwege von einer Besichtigung der transmontanen Garnisonen durch die Stadt kommt.

Am Wege, den der König passierte, waren Obelisken errichtet, mit den Wappenschildern Frankreichs und Triumphbögen mit Karyatiden geziert. Auf Sockeln standen Siegesgöttinnen und riesige Vasen, aus denen gigantische Lilien herauswuchsen. Vor einem Ehrentor hatte man die symbolischen Figuren der Rhône und Saone gruppiert, mit Schilf gekrönte Gestalten im Stile der Antike[8]), die sich auf Urnen stützten, aus denen unentwegt Wasser floß. Dann gab die Stadt dem König auf dem Fluß ein nächtliches Fest in Anlehnung an antike und zeitgenössische venetianische Vorbilder. Auf der Mitte des Flusses war auf einem großen Boot für König und Königin eine Art Paradezelt errichtet worden. Buntbemalte Barken kreuzen vor dem König. Dann erscheint Neptun, in einer Szene „triomphe de la Rivière" mit einem Dreizack bewaffnet, auf einem Wagen sitzend mit einer Ampitrite, von Tritonen getragen inmitten von Delphinen und anderen Wasserwesen der griechischen Mythologie.

Froissart berichtet von der Festgestaltung beim Einzuge der Isabeau de Bavière, Gemahlin des unglücklichen Karls VI. (cf. Miniature d'un manuscrit de Froissart à la Bibliothèque Nationale, reprod. bei Ducoudray, p. 257) in Paris; das gesamte Festbild ist noch kirchlich bestimmt und mutet fromm-naiv an: an der porte Saint-Denis hatte man einen „ciel estelle" aufgebaut mit Gott Vater „séant en sa majesté", Notre Dame und Engeln, die melodisch sangen. Am Châtelet war eine Art Festung mit Zinnen und Bewaffneten errichtet. Ganz oben als Symbol des Bettes der Gerechtigkeit stand ein richtiges Bett mit Bettvorhängen, wo „Madame Sainte Anne" drinlag. Die Prozession, die sich zur Kathedrale bewegt, unterwegs Mysterienspiele auf Straßenplätzen oder Kreuzungen, alles ist noch Mittelalter.

Als 1549 Heinrich II. in Paris einzieht, hat sich das Festbild vollkommen gewandelt, ganz weltlich, monarchisch und national. Am Tor Saint-Denis ist kein sternbesäter Himmel mehr mit Gott-Vater und den Engelchen, sondern höchst irdisch ein Triumphbogen und auf der Attika das beliebteste Symbol des nationalen Frankreich der Zeit: l'Hercule Gaulois. An einer Kette zieht er mit dem Munde 4 allegorische Figuren: le Clergé, la Noblesse, le Conseil und le Peuple. An der Eglise du Sépulcre ist ein Obelisk mit einem riesigen Rhinozeros

[8]) Mit dem Unterschiede, daß die antiken Götter Flußgötter schlechthin waren, während daraus nun französische Gottheiten werden.

aufgebaut, das Löwen und Wildschweine sieghaft zertrampelt. An der Notre Dame-Brücke ist die Inszenierung noch antikischer und allegorischer: Tiphis, Führer weiter Expeditionen, ist hier zu sehen mit einem Schiffsmast in der Hand, daneben die anderen Argonauten, Jason, Castor und Pollux, während längs der Brückenbogen Sirenen mit Efeuguirlanden grüßen. Schließlich vor dem Palais de Justice nochmals ein riesiger Triumphbogen mit corinthischen Säulen (die ornamentreichste der drei griechischen Säulenarten!) und darunter Minerva, die antike Pallas, als Symbol der Weisheit und Vernunft.

Die echt erlebte Renaissance der Antike

Die Fülle dieser myhtologischen Allegorien, der bombastische Wust antikischer Vorstellungen, dessen letzte Übersteigerung schließlich das Barock entwickelte, ist für die Menschen der Frührenaissance sicher irgendwie echte, erlebte Wirklichkeit gewesen. Petrarca noch küßte seinen Homer, den er nicht lesen konnte. Wenn man die leidenschaftlichen Bemühungen der Plejade um die Wiederfindung der antiken Genres und Metren bedenkt, ihr faszinierendes Sich-einsetzen für die Nymphen und griechisch-römischen Gottheiten und sich die ernsten und mühevollen Arbeiten im Collège Coqueret (Dorat, Budé) vergegenwärtigt, die dem vorangingen, so weiß man, daß diese mythologischen Festinszenierungen nicht nur hohle Formen waren, sondern Ausdruck einer Lebensstimmung. Die Menschen, die durch diese mit mythologischen und allegorischen Figuren überladenen Triumphbögen schritten, lebten zutiefst in einer mythologischen Atmosphäre, aus der heraus ihr enthusiastisches Aufgehen in antikischen Vorstellungen zu erklären ist. Aus der Entfernung gesehen wirken Dekor und Akteure leicht exaltiert. Die Generation, die um die Jahrhundertmitte an die Wiederbelebung antiker Kultur glaubte[9]), begnügte sich nicht nur mit dem Kopieren antiker Formen, sondern versuchte auch die antike Atmosphäre auf französischem Boden hervorzuzaubern.

Jodelle und seinem Freundeskreis genügt es nicht, Tragödien mit griechischen Chören zu schreiben und sie in antiken Kostümen einem gebildeten Publikum vorzuführen. Nein, man geht nach Arcueil (Arcus Julianus), krönt dort einen Ziegenbock mit Efeu und stimmt bizarr-dionysische Dithyramben an, die der Feder Baifs

[9]) Natürlich unter der Führung Frankreichs.
„Stolz auf seine römische Kultur erfüllt das französische Volk; aber es vergißt deshalb sein Keltentum nicht." (Gehl: Geschichte Bd. 7, p. 197).

entstammten. Dann erst ist das „Renaissance"fest vollkommen gestaltet.

Die Renaissance der Antike als Theaterkulisse flacher Schmeichelei

Aber die Pflege der antiken Form diente nicht nur dazu, den Geist der Antike zu neuem Leben zu erwecken, sondern nur zu bald verbergen sich reichlich banale Schmeicheleien an die Adresse des Monarchen hinter den à l'antique gestalteten Festen. Das läßt dann wieder den idealen Schwung der Renaissance klein und verächtlich erscheinen, indem die enge Höflingsatmosphäre den überpersönlichen rinascimento-Geist besiegt. Bei dem schon angeführten Monarchenbesuch in Lyon legte die Stadt geschickt und ganz „auf antik" dem König eine Schmeichelei zu Füßen: beim Einzug in die Stadt trifft der König auf einem Platz auf einen Wald, der künstlich aus Bäumen und Sträuchern errichtet ist. Lebende Hirsche, Hindinnen, Eichhörnchen laufen umher. Dann auf Klingelzeichen geht das „Theater" los. Diana, in sternbesäten Goldtüll gehüllt, tritt aus dem Walde. Der Halbmond leuchtet auf ihrer Stirn, am Arm trägt sie einen türkischen Bogen, und begleitet wird sie von „vierges forestières". An einer Leine führt die göttliche Jägerin dem König einen Löwen zu, als Symbol der Stadt Lyon, „toute douce, gracieuse et humiliée à ses loix et commandements." Dazu spricht der göttliche Mund einen Zehnsilber, den wahrscheinlich Maurice Scève verfaßte. — Als der König im Dezember 1557 Saint-Germain verläßt, um die Verteidigung in den unglücklich verlaufenen Kriegswirren selbst zu übernehmen, bricht er nicht ohne ein Abschiedsfest auf, bei dem die Nymphen der Umgegend erscheinen. Sie kommen alle, die Nymphen der Waldquellen, mit Schilf bekränzt, um in reichlich preziösen Versen die Abreise des Königs zu beweinen. Mit Urnen voller Tränen in den Armen singen sie:

> Ces urnes-cy le vous font assez voir,
> Qui en deux jours qu'on nous a fait savoir
> Vostre prochain et triste eslongnement
> Ont de nos pleurs versé si largement
> Qu'elles en sont légères et taries.
>
> (Saint-Gelais, I. 181.)

Dann kommt der Chor der Oreaden, französische natürlich, die die Gefilde von Saint-Germain bewohnen, wo Heinrich II. geboren war, und wo sich die königlichen Jagden abspielten. Was soll aus den Hirschen werden, dem Wild, wenn es nun nicht mehr die Ehre hat, von den Jägern seiner Majestät gejagt zu werden?

„D'autre costé nous voyions sous nos plantes
Evidemment secher herbes et plantes,
Les povres cerfs oublier leurs paissons,
Et se tenir en leurs forts et buissons[10]).

Dryaden führen Satyrn herbei, an Blumengewinden gefesselt, die alle in den großen Klagegesang miteinstimmen. Dahinter verbirgt sich aber ein ganz unantikischer, galant-berechnender Gedanke: die Nymphen hoffen, daß der König ihrer Schönheit gedenke.

Ein französischer Olymp

Genügte es vielleicht den mehr innerlich veranlagten Denkern und Künstlern der Zeit, dem antiken Geist im Geist nahe zu kommen, so genügte es der mehr visuell veranlagten Masse der höfischen Kreise nicht. Es genügte ihnen nicht nur Plato zu lesen und Cicero zu verstehen. Man wollte die Götter wieder sehen, die Homer besingt und Phidias verewigte. So schafft sich der höfische Kreis einen Festapparat mit einem neuen Olymp voller dekorativer Majestät, wobei der alte Olymp allerdings nicht viel mehr als die Namen lieferte. Die alten Götter waren tot, so machte man die Mächtigen der Gegenwart, die Könige zu Göttern mit antiken Namen, so daß die alten Götter gleichsam verjüngt am Seinestrande absteigen und durch die festlichen Säle des Louvre wandeln. Oben thront Heinrich II. als Jupiter und daneben die Königin-Göttin, Katharina von Medici, als Juno, während die Schwester des Königs, Marguerite von Valois, zur Pallas von Frankreich wird.

Dieser neue Pseudo-Olymp tritt besonders plastisch in den zahlreichen Festgedichten hervor, wenn die großen Lyriker der Zeit sich zur Gelegenheitsdichtung erniedrigen müssen[11]), wenn Ronsard etwa bei der Vermählung Charles de Lorraine mit der Königstochter Claude die ganze Apotheose der königlichen Familie in Versen faßt, oder bei der Hochzeit der 45jährigen Marguerite von Valois, wo aus der nicht mehr ganz jungen Braut eine Nymphe gemacht wird und der Bräutigam schon im Stile des aufkommenden Schäferromans zum „berger amoureux". Die antikischen Vorstellungen erscheinen dabei so erlebt und stark, daß die reale Politik, die hinter der Eheschließung stand, völlig vergessen wird.

[10]) Die Verse stammen von Mellin de Saint-Gelais (1491—1558). Er ist Prototyp des galant-weltlichen Abbés; Vertreter der Gesellschaftsdichtung, lyrischer Kleinstformen, die gekennzeichnet sind durch ihr ungermanisches Abhängigkeitsverhältnis zum Herrscher.

[11]) Die Gelegenheitsgedichte des großen Lyrikers Ronsard wirken hier weniger edel in der Sprachkunst und verraten so den nur unwillig sich fügenden Künstler.

Diese Art, Feste zu gestalten mit neuem Olymp und mythologischen Allegorien nannte man „à l'antique". Waren diese Feste nun wirklich stilrein mit Bezug auf antike Feste oder, wenn das nicht, wenigstens einheitlich in einem pseudo-antiken Stil durchgeführt? Das erstere nicht, denn wie wir sahen, verbargen sich hinter den mythologischen Symbolen moderne Passionen. Zudem war eine andere wesentliche Voraussetzung des Rhythmus der antiken Feste im 16. Jahrhundert nicht gegeben: die sérénité antique, die Seelenharmonie. Eine Generation, die die Jagd und die rauhen Kraftproben noch so liebte, die mit ihren starken Leidenschaften noch an die mittelalterlichen Liebeshöfe erinnert, konnte kaum in den Zustand seelischer Ausgewogenheit gelangen, der den Rhythmus des antiken Festes bestimmt. Die kraftvollen männlichen Instinkte, nur dürftig durch Galanterie und Etikette verhüllt, standen dem entgegen. Damit aufs engste verbunden ist als Urheberin der Sinnenreize die Frau. Das griechische und das klassisch-römische Fest war das Symposion, das konversierende Beisammensein der Männer, wobei die Frau nur Sklavin oder dekoratives Element war, d. h. sie trat nur periphär in Erscheinung, wodurch die Atmosphäre des Festes wesentlich aus dem Bereich des Sinnlichen herausgerückt wurde in den des reinen Geistes.

Stilreinheit der Festgestaltung

Aus dem Fest der französischen Renaissance ist aber die Frau nicht wegzudenken, denn sie ist im Grunde die Seele der Feste und tritt gerade in diesem Jahrhundert ihre Laufbahn als Lehrmeisterin des europäischen Verkehrs an. Daraus ergeben sich Widersprüche, die die Festgestaltung der Renaissance nicht löste. Auf der einen Seite eine moderne Auffassung von der Stellung der Frau mit einer zumindest äußerlich verehrenden Miteinbeziehung der Frau in das Fest, auf der anderen Seite der Versuch der Wiedererweckung einer Lebensform, die die Frau von ihren Festen ausschloß oder nur am Rande zuließ.

Aber auch dieser pseudo-antike Stil der Festgestaltung ist nicht rein durchgeführt bei den Renaissancefesten. Wie schon in Teil I dargestellt, zeigen die Formen des geselligen Tanzes keine Spuren der antikisierenden Ideen der Zeit. Diese Gesellschaftstänze des 16. s. mit ihren teils noch mittelalterlichen Choreographien, teils national-regionalem Charakter, bilden einen Bestandteil des Renaissancefestes. Dadurch ergibt sich ein neuer Widerspruch. Mme. de Lustrac erscheint zum Hoffest als Venus gekleidet und tanzt Pavanen, Branles oder

Gaillarde. Oder Marguerite von Valois, eben noch von Ronsard als Pallas von Frankreich besungen, tanzt Volte. Aber damit ist es noch nicht genug. Als drittes Stilelement taucht in der Hochrenaissance schon das Schäferspiel des Salons auf. Der Bräutigam der Pallas wird zum „berger amoureux" aus Savoyen gemacht.

Bei einem Maskenball im Château de Traves tanzen die Herren allein einen durchaus mittelalterlichen, pantomimischen Tanz, die „danse des Mattachins" oder auch „Les Bouffons" genannt (cf. Arbeau, p. 97/99). Der Schluß aber ist modern galant: sie lassen lebende Vögel fliegen, an deren Füßen „quatrains" aus der Werkstatt Mellin de St.-Gelais hängen an die Adresse der Damen. Die Damen beeilen sich, die Vögel zu erhaschen, um die „geflügelten Galanterien" zu lesen:

„Si noz seigneurs savaient voler,
Et nous savions comme eux parler,
Leurs corps iraient où leurs coeurs vont
Et nous nous plaindrions comme ils font".

Ist es mal Mittelalter mit Schäfergalanterie gepaart, so ist es ein ander Mal Antikisches mit National-Regionalem: bei der Hochzeit Karls IX. mit Elisabeth von Österreich, 1570, bringt der Festgestalter Jean Passerat, eine Maskerade der Göttinnen von Zephir geführt. Anschließend erscheinen die symbolischen Gestalten der 6 Provinzen Frankreichs auf dem Rücken der 6 Flüsse Frankreichs getragen. — Nach der Bartholomäusnacht bricht der Herzog von Anjou 1572 nach Polen auf. Aus diesem Anlaß veranstaltet Kath. v. Medici ein Fest in den Tuilerien für die polnischen Gesandten. Das Fest beginnt mit einem lateinischen Dialog zwischen La France, La Paix, und La Prospérité. (Musik von Orlando di Lasso). Im Festsaal ist ein 26 Fuß hoher Felsen errichtet, auf dem Nymphen sitzen, die die Provinzen Frankreichs darstellen. Diese rezitieren 89 lateinische Verse, dann tanzen 16 Nymphen einen Ballettanz und überreichen dabei dem König goldene Schilde mit Sinnsprüchen. Zum Schluß sagt die Nymphe von Anjou 21 lateinische Verse auf[12]).

Übergang ins Barock ab ca. 1580

Anläßlich der Hochzeit einer Schwester der Königin gestaltet Balthasar de Beaujoyeulx 1581 ein großes Fest, das mit seinem überladenen Stil schon von der Hochrenaissance ins Barock überleitet:

---

[12]) Über das Bayonner Fest der Kath. v. Medici 1564 mit seinem bewußt nationalen und regionalen Stil vergleiche Teil I, S. 59.

Längs des Saales sind zwei Gallerien errichtet, eine über der anderen „avec des accoudouers et balustres dorez", an einem Ende des Saales ist eine dreistufige Erhöhung mit einem Baldachin, für König, Königin Mutter, Prinzen, Prinzessinnen. An den beiden Seiten des Baldachins stehen zwei Sitze für die Gesandten, dahinter sind 40 Holzstufen bis zur ersten Gallerie hinauf als Sitze für die Damen und Fräulein des Hofes. Zur Rechten des Königs und in der Mitte des Saales steht kleines Gebüsch, 18 Fuß lang und 12 Fuß breit, das dem Gott der Schäfer, Pan, geweiht ist. Es war aus Eichen gemacht, deren Stämme, Äste und Blätter sowie Eicheln vergoldet waren „et faicts par un singulier artifice". Etwas abseits befinden sich kleine Nischen, wo die Nymphen saßen. Hinter dem Gebüsch war eine Grotte mit Diamanten verziert, Blumen und Eidechsen dazwischen, möglichst lebend dargestellt. In der Mitte der Grotte saß Pan als Satyr verkleidet in einem „mandillet de toile d'or", goldgekrönt, in der linken Hand einen Knotenstock mit Dornen, in der rechten vergoldete „flageolets". In der Tiefe der Grotte saß die Musik, „orgues doulce'. Alle Bäume sind außerdem mit Öllampen verziert in Form von kleinen Schiffchen aus Dukatengold. Das Ganze war hinter einem Vorhang, durch den man sehen konnte, „pour représenter plus naivement le dedans de tout le contenu au pourpris de ce bocage". Der Grotte gegenüber war eine „voulte", ganz umgeben von Wolken, mit viel Licht innen, so daß es aussah wie „quelque partie du ciel azuré". Innen saßen 10 Musiker, das ganze genannt „Dorée" wegen seiner „splendeur", die wie Sphärenmusik anmutete. Zwischen der Grotte und der Voulte gab es eine sternenbesäte Wolke, durch die Merkur und Jupiter herabstiegen. Am anderen Ende des Saales schließlich sah man einen künstlichen Garten mit Erhöhungen und zwei grünen Alleen, von Lavendel eingefaßt und Rosmarin mit Blumen, Erdbeeren, Gurken, Melonen, Zitronen, Orangen nebst Seidentüchern und Federn. Alles war so natürlich, daß „la nature mesme sembloit s'estonner de l'artifice!". Über diesem „natürlichen" Garten strahlte eine große Sonne aus „or de ducat bruny" mit vergoldeten Strahlen. Im Hintergrund standen zwei Türme, deren Steine wie Diamanten geschnitten waren, zwischen den Türmen eine Schloßmauer und eine Grotte in Seesternform, letztere von innen erleuchtet und hinter der Mauer eine Stadt perspektivisch mit Glockentürmen. Es stellt den Garten der Circe dar. Die Zauberin trägt ein Kleid aus zweierlei Gold, mit silbernen Schleiern und Perlen von unschätz-

barem Wert auf dem Kopf. Dazu sind 100 weiße „flambeaux" im Garten, soviel Licht, „qu'elle pouvait faire honte au plus beau et serein jour de l'année".

Zwischen dieser bombastischen Dekoration spielt sich dann ein Spiel ab mit Versen, Gesang, Musik und Tanz (cf. Prunières, Le Ballet de Cour. chap. II, p. 89 ff.).

Zusammenfassend: die Gesellschaftskunst in Frankreich während der Renaissance zeigt ähnliche Züge, wie sie die Entwicklung der geselligen Tänze der Zeit bot: Eine große Anzahl von künstlerischen Ideen der verschiedensten Art sind vorhanden, bei der Festgestaltung noch um ein wesentliches durch die antikisierenden Vorstellungen bereichert, die aber noch nicht zu einer künstlerischen Einheit gestaltet werden. Erbe aus französischem Mittelalter, italienisches antikisierendes Renaissancegut nationalisiert und schon Schäferidylle treffen in der Zeit der Hochrenaissance (ca. 1550—1580) aufeinander.

Im Vergleich zum voraufgehenden Zeitalter der Spätgotik ist die Festgestaltung des 16. Jahrhunderts straffer, disziplinierter, „gestalteter", indem ein bewußtes, künstlerisches Wollen in stärkerem Maße ihr zugrunde liegt. Für den geselligen Tanz jedoch bleibt im Rahmen der Renaissancefeste nur ein kleiner Platz.

So stellt der gesellige Tanz wie auch die Gesellschaftskunst des 16. Jahrhunderts als Entwicklungsstadium vom spätgotischen Mittelalter zur französischen Klassik nur eine Aufwärtsbewegung dar, welche die Wege nur ebnet für die vollendete Gesellschaftskunst der französischen Klassik, die dann in Europa führend blieb, bis zum Zusammenbruch des ancien régime.

INHALT

1. Teil

Begriff des Gesellschaftstanzes 1
Seit wann gibt es Gesellschaftstanz? 2
Gesellschaftstanz und Ballett 2
Gesellschaftstanz und Volkstanz 3
„dancier, baller, caroler + treschier, treper, tumer, espringier, estamp" 4
Tanzlehrer 6
Tanztheorie 7
Gesellschaftstanz und Volkstanz in der weiteren Entwicklung . . . 8
Salon-Gesellschaftstanz 9
Zusammenfassung 11
Die Anfänge der Entwicklung des Gesellschaftstanzes 12
Symbolik in Ballett und Gesellschaftstanz 12
Musik und Tanz 15
Tanzmusik 16
Gesang-, Instrumentalbegleitung 17
Tanzmusik des ausgehenden Mittelalters 18
Basse danse-Weise < Volkslied 20
Tanzmusik im 16. Jahrhundert 21
Kunstliedform-Suite 22
Tanzliedertexte 24
Vortanz — Nachtanz 26
„haute-basse" 26
Basse danse 27
Burgund 28
Eine burgundische Basse danse-Quelle 28
Basse danse in Frankreich . . . . . .
Basse danse-Estampie 29
Basse danse-Karole 30
Der Takt der Basse danse 31
Basse danse-Tabulatur . . . . . .
Die Basse danse stellt dar 33
Französische und italienische Nuancen 35
Pavane 36
Renaissancehaltung 37
Renaissancemode 39
Herkunft der Pavane 41
Choreographie der Pavane 42
Pavanenkostüm 42
Die „Orchésographie" des bürgerlichen Arbeau und sein Herausgeber, L. Fonta 43
Einige Anstandslehren 44
Reverenz, Engagement 44
Gaillarde 46

Herkunft der Gaillarde 51
Gaillarden-Variationen . . . . . .
Gaillarde lyonnaise 52
Tourdion 53
Geselligere Tanzformen, Branles 54
Branle-suite 56
Branle double . . . . . .
Branle simple 57
Branle gay . . . . . .
Branle de Bourgoigne 58
Pantomimen . . . . . .
Branle des lavandiers . . . . . .
Gavotte 59
Branle de Poictou . . . . . .
Branle de la torche 60
Triory . . . . . .
Tanzfolge des Bayonner Festes, 1565 . . . . . .
Allemande 61
Courante 62
Couranten-Pantomime 63
Volte 65
Herkunft der gaillardischen Volte 66
Die Mode am Hofe der letzten Valois 68
Zusammenfassung 70
Der Gesellschaftstanz und die antikisierenden Ideen der frz. Renaissance 72
Geselliger Tanz in Griechenland . . . . . .
Rom und der gesellige Tanz 74
Zusammenfassung 75

2. Teil

Festgestaltung im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance

Einleitung 76
Feste in der Spätgotik 77
Moresqua 79
Ein Fest 1457 80
Besonders pompöse Festgestaltung am burgundischen Hofe . . . . .
Übergang zur Festkultur der frz. Renaissance 82
Renaissance-Gesellschaft . . . . . .
Stilisierung der Freiheit 83
Der Rahmen . . . . . .
Disziplinierung des Festrhythmus 85
Einige Renaissancefeste . . . . . .
Die echt erlebte Renaissance der Antike 88
Die Renaissance der Antike als Theaterkulisse flacher Schmeichelei 89
Ein französischer Olymp 90
Stilreinheit der Festgestaltung 91
Übergang ins Barock ab ca. 1580 92
Literatur 97

LITERATUR.

Aeppli, Fritz: Die wichtigsten Ausdrücke für das Tanzen in den romanischen Sprachen. Beiheft zur Zeitschrift für romanische Philologie, 75/1925.

Antonius de Arena: Antonius de Arena Provencalis de bragardissima villa de Soleriis ad suos compagnones. 1536.

Arbeau, Thoinot: Orchésographie, 1588. reimprimée par Mme. L. Fonta. Paris, 1888.

Attaignant, Pierre: Chansons und Tänze. Pariser Tabulaturdrucke für Tasteninstrumente, 1530, herausgegeben von Ed. Bernoulli, 1914.

Augé-Chiquet: Jean-Antoine de Baif. Paris, 1909.

Besseler, Heinrich: Musik des Mittelalters und der Renaissance (im Hdb. d. Musikwissenschaft. Herausgegeb. von E. Bücken), Potsdam, Athenaion Verlag. 1931.

Bie, Oskar: Der Tanz. Berlin, 1919.

Birch-Hirschfeld, A.: Geschichte der Französischen Literatur seit Anfang des XVI. Jahrhunderts. Stuttgart, 1889.

Bled, Victor Du: La Société Française Du XVIe siècle Au XXe siècle. Paris, 1900.

Bourciez, Edouard: Les Moeurs Polies Et la Littérature De Cour Sous Henri II. Paris, 1886.

Brantôme, Seigneur de: Vies Des Dames Galantes. Neuausgabe 1841.

Bruhn-Skarbina: Kostüm und Mode. Leipzig, 1938.

Bücher, Karl: Arbeit und Rhythmus. 1896.

Burckhardt, Jakob: Die Kultur der Renaissance in Italien. 10. Aufl. 1908.

Caroso da Sermoneta: Il Ballarino, 1581.

Closson, Ernest: Le manuscrit dit des basses danses de la bibliothèque de Bourgogne, herausgegeb. 1912.

Czerwinski, Albert: Brevier der Tanzkunst. 1879.

Ducondray: Leçons complètes d'Histoire de France. Paris 1910.

(Ellis, Havelock: The Philosophy of Dancing. Artikel. Atlantic Monthly, 1914).

Froissart: Chroniques de France.

(Hertzmann, Erich: Studien zur Basse danse im 15. Jahrhundert. Artikel. Zeitschrift f. Musikwissenschaft, 11/1928/29.)

Huizinga, J.: Herbst des Mittelalters, deutsch von J. Mönckeberg. München, 1924.

Jeanroy, Alfred: Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge. Toulouse, 1902.

Lacroix, P.: Ballets et mascerades de cour sous Henri IV et Louis XIII. Turin 1870.

Menil, F. de: Histoire de la danse. Paris, 1906.

Neubert, Fritz: Die romanischen Literaturen, IV. Frankreich. Handbuch der Literaturwissenschaft. Potsdam, 1924.

Philippi, Adolf: Der Begriff der Renaissance. Leipzig, 1912.

Platter, Felix: Zur Sittengeschichte des 16. Jahrhunderts, herausgegeb. von H. Boos. Leipzig, 1878.

Prunières, Henry: Le Ballet De Cour En France Avant Benserade et Lully. Paris, 1914.

Sachs, Curt: Weltgeschichte des Tanzes. Berlin, 1933.

Schikowski, John: Geschichte des Tanzes. 1926.

Sonner, Rudolf: Musik und Tanz. 1930.

Silvester, Victor: Modern Ballroom Dancing. London, 1935.

Taubert, Gottfried: Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche Erklärung der französischen Tantzkunst. Leipzig, 1717.

Voretzsch, Karl: Altfranzösische Literatur. Halle, 1925.

Lebenslauf.

Ich bin zu Minden in Westfalen an der Weser geboren am 29. 8. 1912. Meine Eltern sind Oberpostdirektor Max Bahr und seine Ehefrau Elisabeth, geb. Kliche. Von 1919 bis 1931 besuchte ich das Schiller-Real-Gymnasium zu Berlin-Charlottenburg. Daselbst legte ich die Reifeprüfung ab. Im Frühjahr 1932 immatrikulierte ich mich an der Universität Berlin, studierte Neuere Philologie mit den Hauptfächern Französisch und Englisch. Von Herbst 35 bis Herbst 36 studierte ich in Lausanne (frz. Schweiz), wo ich das Diplom für Französisch erwarb. Nach längerem Studienaufenthalt in Paris und London studierte ich schließlich in Breslau, wo ich im Dezember 39 die Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen mit „Gut" ablegte, und promovierte anschließend im Jänner 40 bei Prof. Neubert in romanischer Philologie.

Neben meinem Studium ließ ich mich an mehreren Berliner Tanzinstituten im Bühnentanz und modernen Gesellschaftstanz ausbilden, arbeitete als Meisterschüler praktisch längere Zeit an in- und ausländischen führenden Tanzschulen. Aus dem Zusammenwirken von wissenschaftlich philologischen Studien und praktisch-choreographischen Arbeiten, vertieft durch spezielle tanzhistorische Untersuchungen an der Berliner Staatsbibliothek, Bibliothèque Nationale, Paris, und im British Museum, London, ergaben sich Anregungen für die vorliegende Studie.

Breslau, 1941. Werner Bahr.